

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID
FACULTAD DE FILOLOGÍA
Departamento de Filología Española II
(Literatura Española)



**LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERÍODO
DE LA SEGUNDA REPÚBLICA**

**MEMORIA PARA OPTAR AL GRADO DE DOCTOR
PRESENTADA POR**

Ángela Mañueco Ruiz

Bajo la dirección de la doctora

Marina Mayoral Díaz

Madrid, 2002

R-38296

396: 860

UAD

UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID

Facultad de Filología

Departamento de Literatura Española

BIBLIOTECA UCM



5301582340

**LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL
PERIODO DE LA II REPUBLICA**

Colección Tesis Doctorales. N.º 297/91



© Angela Mañueco Ruiz

Edita e Imprime la Editorial de la Universidad
Complutense de Madrid. Servicio de Reprografía.
Escuela de Estomatología. Ciudad Universitaria.
Madrid, 1991.

Ricoh 3700

Depósito Legal: M-33752-1991

NA K-53-04888-3



ANGELA MAÑUECO RUIZ

La Tesis Doctoral de D.

..... "LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERIODO DE LA
Titulada
SEGUNDA REPUBLICA"
.....

Director Dr. D. MARINA MAYORAL DIAZ
fue leída en la Facultad de FILOLOGIA
de la UNIVERSIDAD COMPLUTENSE DE MADRID, el día 18...
de ENERO de 19⁹¹, ante el tribunal
constituido por los siguientes Profesores:

PRESIDENTE ELENA CATENA
VOCAL M^{ra}. ANGELES DURAN
VOCAL DOLORES ASIS
VOCAL RICARDO DOMENECH
SECRETARIO EMILIO MIRO

.....
habiendo recibido la calificación de APTO.....
... CUM LAUDE POR UNANIMIDAD

Madrid, a 18 de ENERO de 19 90.

EL SECRETARIO DEL TRIBUNAL.

FDO.: EMILIO MIRO

Ángela Mañueco Ruiz

LA MUJER EN EL TEATRO ESPAÑOL DEL PERÍODO DE LA II REPÚBLICA

Directora: Doctora Marina Mayoral Díaz
Profesora titular de
Literatura Española de la
Universidad Complutense

Universidad Complutense de Madrid
Facultad de Filología
Departamento de Literatura Española
Año 1990

ÍNDICE

	Pags.
I.- Introducción	IV
- Orientación metodológica	XXI
II.- El teatro durante la Segunda República	1
1.- Panorama de la escena española	2
1.1.- Los autores y las obras	6
1.2.- Actores, empresarios y directores	28
1.3.- El espectador	38
1.4.- Los géneros más exitosos	52
1.5.- Nuevos y modernos	72
III.- La imagen de la mujer a través del teatro del momento	100
1.- La mujer como madre	101
1.1.- El hijo en la vida de la madre (Concepto de maternidad)	107
1.2.- La madre en la vida del hijo (Tipos)	127
1.3.- La madre entre el hijo y el esposo	159
2.- La mujer como esposa	199
2.1.- Ideas sobre el matrimonio	208
2.2.- El matrimonio para la mujer	243
2.3.- El matrimonio para el varón	312
2.4.- El matrimonio condicionado por la familia	344
2.5.- El matrimonio equilibrado	362
3.- La esposa engañada	392
3.1.- Razones de la infidelidad masculina	402
3.2.- Reacciones de la esposa	406
3.3.- Reacciones de los demás	437
3.4.- Remedio	439
4.- La esposa infiel	449

II

4.1.- Razones de la infidelidad femenina	449
4.2.- Reacciones de la adúltera	463
4.3.- Reacciones de los demás	470
5.- La amante como institución	484
5.1.- Causas de su existencia	484
5.2.- Desarrollo de la función	490
5.3.- La cortesana vista por los demás	516
5.4.- La cortesana de buen corazón	522
IV.- La mujer en su tiempo	532
1.- La mujer moderna	533
1.1.- La joven tradicional	538
1.2.- La joven moderna	546
1.3.- Aceptación o rechazo de la nueva imagen	572
2.- La mujer y el trabajo	581
2.1.- La inserción en el mundo del trabajo	589
2.2.- Mujer y varón frente al trabajo femenino	656
2.3.- Tres mujeres en conflicto por su trabajo	666
3.- La mujer y la política	667
3.1.- La concesión de los derechos políticos	682
3.2.- La mujer y el voto	686
3.3.- Intervención femenina en la política	692
3.4.- La mujer y el sindicalismo	703
3.5.- La mujer como gobernante	708
4.- La mujer y el divorcio	713
4.1.- El divorcio en el teatro	718
4.2.- Razones para recurrir al divorcio	719
4.3.- Posturas frente al divorcio	747
4.4.- La aplicación de la ley	766

III

5.- El feminismo	785
5.1.- El feminismo en España	790
5.2.- La inferioridad femenina	798
5.3.- La seguridad femenina	801
5.4.- Actividades feministas	807
5.5.- Críticas al feminismo	814
V.- Algunas cuestiones relacionadas con la conducta de la mujer	820
1.- La doble moral	828
1.1.- La resignación ante el sistema	828
1.2.- La aceptación	830
1.3.- La rebeldía	838
2.- Las convenciones sociales	854
2.1.- El chisme	855
2.2.- La calumnia	868
2.3.- El cuidado de las formas	871
3.- La honra	884
3.1.- El valor de la honra	884
3.2.- La honra en la vida de la mujer	893
3.3.- La honra de la mujer en la vida del varón	912
3.4.- Tres puntos de vista frente al problema de la honra	934
VI.- La mujer como autora teatral	967
1.- La mujer ante el género dramático	970
2.- Autoras vigentes durante la Segunda República	981
3.- La mujer crea el personaje mujer	988
VII.- Conclusiones	1030
VIII.- Anexos y bibliografía	1057

INTRODUCCIÓN

El objetivo de esta investigación es el análisis de la imagen de la mujer que proporciona la literatura en un determinado momento y en un lugar específico. En nuestro caso particular hemos elegido los años de la Segunda República, por ser un período fácilmente reconocible y, a primera vista, separado en forma tajante de los que lo precedieron y siguieron.

La relación entre el mundo representado y el real es posible desde el momento en que el mensaje literario no es meramente comunicación lingüística sino también vehículo de una visión del mundo, con su ideología, sus expectativas y sus juicios.

En una comunicación para el Seminario de la Mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Consuelo de la Gándara estudia la imagen femenina en la novela española de las últimas décadas. Sus objetivos coinciden en parte con los de este trabajo:

El novelista generalmente escribe sobre la sociedad en que se desenvuelve, a la que se enfrenta críticamente y de la que abstrae sus creaciones literarias, sus entes de ficción, criaturas posibles, pero no reales. Analizando, dentro de las coordinadas ambientales -sociedad, época, lugar, etc.-, las sucesivas criaturas literarias que ofrece la novela, intentaremos descubrir la evolución real de la mujer española en estas últimas décadas. (1)

El mundo representado de la obra literaria no es la realidad, pero tiene mucho que ver con ella. El autor no lo ha creado de la nada, su existencia está marcada por las experiencias de vida de su creador y también por la ideología imperante en el momento. Si el autor la ha asimilado con conformidad, la transmitirá serenamente, en forma casi inadvertida o a través de entusiastas apologías. Pero aún si adopta una postura de franca crítica o abierta oposición, se apoyará necesariamente

en la ideología vigente; de otro modo su lucha carecerá de ene
migo y su obra de significación. En el revés de la trama de to
da utopía está dibujada la visión del mundo del lugar y la épo
ca en que fue engendrada.

Gonzalo Torrente Ballester recalca la función de espejo so-
cial que cumple el "género chico" en las últimas décadas del
siglo XIX y las primeras del XX:

Lo mejor y lo peor de la España comprendida entre la
Gloriosa y la Dictadura están ahí, y no tan muerto,
que, a veces, no levante cabeza y asome en el pie de
una caricatura o en el quiebro de una canción. Buena
parte de nuestro misterioso siglo XIX, que no conoce
nadie, podría aclararse. Suponemos que el tema no
habrá alcanzado todavía categoría universitaria. Pe-
ro ¿no sería más eficaz como material de una tesis
que la resurrección de poetas muertos irremisiblemente
a que tan aficionados son nuestros doctorandos?

(2)

El juicio anterior nos confirma en el posible interés de es
ta investigación. De dimensiones y perspectivas más modestas,
no pretendemos abarcar la historia de España, y menos de un
período tan convulso, pero sí mostrar cómo está representada
la mujer del momento, cuáles son los valores que sustentan su
conducta, qué papeles desempeña en el mundo en el que le ha
tocado actuar, cómo reacciona frente al cambio, cuáles son sus
expectativas y en qué se acercan o se alejan de las que reinan
en la sociedad a la que pertenece.

El teatro en su vertiente exclusivamente literaria -el tex
to- proporciona el material para nuestra investigación; pero
cabría preguntarse en qué medida las conclusiones, tangencial-
mente relacionadas con la sociología, la filosofía, la histo-
ria y la ética, podrían pertenecer también al mundo de la lite

ratura. Pues están en relación con ella desde el momento en que la vida del hombre lo está sin duda alguna. Robert Escarpit proporciona una clara respuesta a planteamientos semejantes al anterior:

En cualquier punto del circuito, la presencia de individuos creadores plantea problemas de interpretación psicológica, moral, filosófica; la mediación de las obras plantea problemas de estética, estilo, lenguaje, técnica y, finalmente, la existencia de una colectividad-público plantea problemas de orden histórico, político, social, incluso económico. Para decirlo de otra forma, hay, por lo menos, tres mil maneras de explorar el hecho literario. (3)

María Ángeles Durán encuentra tres vertientes, muy concretas y actuales desde las que puede abordarse la relación de la mujer con la literatura:

Hay tres temas de especial relevancia para una sociología de la literatura interesada en el papel de las mujeres en la vida cotidiana. El primero es el de las mujeres como objeto de la literatura: o sea, lo que la literatura dice sobre las mujeres y el modo como lo dice. El segundo es el de las mujeres como sujeto de la literatura, como artífices de la creación literaria: lo que escriben las mujeres. Y el tercer tema es el de las mujeres como receptoras de la obra literaria, como lectoras o consumidoras de productos literarios. (4)

El primer tema propuesto por María Ángeles Durán será el objetivo principal de nuestro trabajo, al que dedicaremos más esfuerzos y páginas. El segundo, relacionado con la mujer como autora teatral, se tratará en un capítulo cuyo contenido abarcará la compleja relación entre la escritora y el género dramático, ya que es creencia común, según afirma Patricia O'Connor, que la mujer está menos capacitada que el hombre para hacer

teatro, especialmente en la etapa de la plasmación escénica:

El teatro, más que otros géneros, exige una energía física así como una sofisticación verbal, social, retórica y estilística que nunca se ha fomentado en la mujer. (5)

La especificidad del discurso femenino ha dado pie a juicios de muy diversa índole y no siempre claros. Hemos optado, pues, por circunscribirnos a los temas y motivos a la hora de analizar semejanzas y diferencias de las obras escritas por varones y mujeres, dentro del mismo capítulo.

En cuanto al tercer tema propuesto, el consumo de la obra literaria por el sector femenino, quedará solamente apuntado como una interesante posibilidad; ya que si es difícil trazar límites en el caso de la lectora, mucho más lo será en el de la espectadora. Gracias a los artículos de la época podemos conocer el comportamiento del público, pero deslindar los componentes masculinos y femeninos de ese todo es una ardua tarea que excede nuestra capacidad y los objetivos de esta investigación. Además, muchas respuestas no podrían pasar de meras suposiciones de escaso valor objetivo.

Volvamos por un momento al tema de la mujer como objeto de la literatura y su clara conexión con la filosofía, la antropología y la sociología, que también estudian la posición femenina en el mundo contemporáneo. Julián Marías encuentra que la Primera Guerra Mundial, con sus profundos cambios en las estructuras sociales y en las fuentes de poder, es lo que determina la suerte de la mujer moderna. A partir de ese momento, ésta, consciente o inconscientemente, comienza una operación de reajuste. (6)

José Luis Aranguren estudia el proceso de cambio entre 1923

y 1963. Recuerda los difíciles comienzos, en los que la nueva figura sexual, profesional y social parecía más una aspiración algo utópica que una realidad próxima. (7) Las pretensiones de independencia social o profesional son, por supuesto, anteriores a 1923, pero se habían realizado en forma casi individual, con escasa repercusión de movimiento colectivo. Mujeres de valores indiscutibles, como Concepción Arenal o Emilia Pardo Bazán, por nombrar a las más famosas, luchan por los derechos de su sexo, en especial, por la educación. La segunda de las nombradas hace un lúcido análisis de la condición femenina a fines del siglo XIX. Varios de estos artículos fueron publicados nuevamente en 1976 bajo el título de La mujer española y otros artículos feministas y del prólogo de Leda Schiavo extraemos este fragmento que puede servir muy bien de síntesis de la situación:

Los cuatro artículos sobre La mujer española publicados en la Fortnightly Review -y luego en La España moderna- tienen el interés de ofrecer, junto a datos valiosos sobre la condición de la mujer española en el siglo XIX, el personal punto de vista de una mujer, conscientemente excepcional en el panorama cultural español, sobre las virtudes y defectos de sus compatriotas femeninas. Una idea central inspira el análisis: la mujer es lo que el hombre ha querido que sea, esta dependencia e inferioridad le quitan la responsabilidad de sus limitaciones. La mujer española es el producto y la víctima de una educación precaria. (8)

Contrapuesta a una figura eternamente dependiente se alza la mujer del conflictivo siglo XX. Aranguren apunta los principales rasgos de la nueva imagen;

¿Cuáles son los rasgos fundamentales de esta "feminidad", que es el signo de la época actual en lo que

conclerme a nuestro problema? Me parece que la característica primera es la tendencia a superar las unilateralidades y a suprimir las exclusiones, y, aún las limitaciones, en cuanto que, "por principio", pesaban antes sobre la mujer. De esta característica dimana la voluntad de compatibilidad y aun de síntesis: a) de la profesión y el hogar; b) de la maternidad y el erotismo; c) del sexo y la cultura; y considerando el problema por su reverso, la voluntad d) de la repulsa de la moral diferencial femenina. (9)

Enrique Mut Remolá, desde el enfoque de las ciencias sociales, separa los rasgos inherentes a un sexo u otro de los que son productos de la vida en sociedad. El hecho de que se hayan confundido las dos categorías y se llegara a convertir los segundos en rasgos tan inalterables como los primeros, ha sido la causa del reducido destino que se atribuyó a la mujer en algunos momentos de la historia:

En toda sociedad se seleccionan determinados rasgos de personalidad que se atribuyen después, principal o exclusivamente, a los varones o a las hembras, sin más justificación que su condición de hombre o mujer. Esta selección no es deliberada ni está planificada de antemano, sino que ha surgido lenta y espontáneamente, como las costumbres. Cada individuo, al nacer, tiene ya ciertos rasgos que pueden ser de finidos por su sociedad como femeninos o masculinos; pero muchos de los que hasta ahora se consideraban ligados al sexo son en realidad, por lo menos en parte, producto del estatuto y del papel asignado. Así, pues, la sociedad "elabora" las diferencias biológicas entre los sexos, es decir, considera esas diferencias evidentes y fundamentales entre hombres y mujeres como punto de partida para la asignación de otras muchas diferencias, algunas de las cuales tienen un origen cultural. (10)

En este punto, la literatura cobra protagonismo, porque no sólo tiene por función reflejar una situación social sino tam-

bién fijar los papeles que cada sector tiene asignados. Juan Ignacio Ferreras cree que los productos literarios han contribuido a afianzar la dependencia femenina con respecto al varón:

La mujer ha sido objeto literario casi desde que exista la literatura. Es más; podemos suponer que ha sido a través de los textos literarios como se ha reforzado la condición social de la mujer, es decir, la literatura ha servido también para delimitarla, para enseñarle siempre su puesto en la jerarquizada sociedad hecha por los hombres y, claro está, para los hombres. (11)

Probablemente, la mayor parte de las veces, esta forma de afianzar estructuras sociales sea inconsciente. El escritor no tiene por qué asignar a su obra el determinado propósito de oprimir a la mujer. Más aún, no tiene por qué ser ésta la única víctima de una situación represiva que se haya convertido en costumbre. Lo que el escritor hace es transmitir su ideología y, además, la vigente. Cuando la individual y la colectiva coinciden habrá más posibilidades de que el consumidor asimile las ideas y las haga propias.

Aunque esté fuera de los objetivos de nuestra investigación, conviene citar aquí la corriente de crítica literaria, casi exclusivamente de signo feminista, que estudia los resultados ideológicos de la recepción por parte de la mujer. Aparte del tan conocido artículo de Jonathan Culler (12) existe un buen número de sagaces trabajos sobre el tema. (13)

Resumiendo la idea anterior: la transmisión del sistema por parte de un escritor puede ser consciente o inconsciente, sobre todo si se limita a transmitir lo que ve. Pero la obra literaria también puede disentir de la ideología reinante y propiciar un cambio de estructuras. Maryellen Bieder recuerda

la sonada controversia que provocó el estreno londinense de Casa de muñecas, en lo referente a la mujer y el matrimonio. Según Everett Hesse, la comedia del Siglo de Oro, denuncia⁽¹⁴⁾ la injusticia con que es tratado el sexo femenino en ciertas ocasiones.⁽¹⁵⁾ En cuanto a la postura de las escritoras, los ardientes alegatos de María de Zayas son por todos conocidos,⁽¹⁶⁾ y ya en nuestro tiempo, Ruth Lamb⁽¹⁷⁾ y Lucía Fox-Lockert encuentran evidentes intentos de comprensión del mundo y liberación de estructuras caducas en las autoras contemporáneas latinoamericanas.⁽¹⁸⁾

Pero volvamos un momento al material de nuestra investigación: las piezas teatrales representadas o publicadas entre los años 1931 y 1936. La mujer que nos da el teatro no es, evidentemente la de carne y hueso. Muchas veces la imagen no refleja lo que es sino lo que debería ser o no ser, según los deseos del autor o las expectativas del público. Sin embargo esto ocurre generalmente con las protagonistas, figuras modélicas. Por eso hemos recurrido también a los personajes femeninos secundarios o de conjunto. Ese friso refleja con más libertad el mundo cotidiano y real.

La gran mayoría de las obras estudiadas pertenecen a autores varones y por lo tanto, las situaciones responden a una focalización masculina. De todos modos, como se podrá apreciar, la postura de las escritoras no difiere demasiado de la de sus colegas varones, aunque a veces surgen sutiles detalles que intentaremos señalar. Por otro lado, los tipos y arquetipos son empleados por los dos sexos de formas semejantes.

El profesor Julio Caro Baroja encuentra dos formas arquetípicas constantes en la imagen de la mujer, que se repiten a

través del tiempo:

A juzgar por lo que se puede rastrear desde la proto historia hasta nuestros días, este papel de la mujer en la sociedad, independientemente de la caracterización de las sociedades matriarcales, en la sociedad clásica, en la sociedad medieval y en la sociedad moderna, es permanente. La mujer es, por un lado un arquetipo que da lugar a un concepto especial de la madre, de la mujer fecunda dentro de la familia, y otro arquetipo que es el de la mujer como un ser misterioso y hasta temible. (19)

Partiendo de este punto, la investigación presentará los principales papeles que la sociedad guarda para la mujer en esos momentos y la forma en que ésta los cumple. El más definido es el de "madre". También es el que concentra mayores posibilidades de plasmarse a través de tipos o arquetipos.

El segundo papel que estudiaremos, el de "esposa", se abre en un amplísimo espectro de posibilidades. El capítulo incluye las ideas que suelen tener ambos sexos del matrimonio, sus expectativas con respecto a la vida en común y las presiones que ejerce la sociedad sobre la pareja. "La esposa traicionada", "la esposa infiel" y "la amante" enriquecen la imagen de la mujer en relación con su compañero masculino.

Además de esos dos grandes papeles, estudiaremos el comportamiento del personaje femenino en su lugar y su tiempo específicos. Buscaremos la confrontación entre la imagen de muchacha tradicional y de muchacha moderna, nos detendremos en los avances en la educación o en el mundo laboral, analizaremos su postura frente a leyes controvertidas, como la del divorcio, su incorporación a la esfera política por medio del voto y las candidaturas, y, en la medida de lo posible, el nivel de conciencia que posee en relación con los cambios que se

están produciendo y su propia situación.

Por último, la investigación se detendrá en tres cuestiones que son de notable peso en la conducta femenina -la doble moral, las convenciones sociales y la honra-, para comprobar si se dan modificaciones en los juicios y las costumbres.

Para este trabajo, una necesidad de tipo estadístico nos obliga a abordar la mayor cantidad posible de obras, dejando de lado la valoración sobre la calidad de las mismas. Muchas de ellas son buenos exponentes de la dramaturgia de la época, bien estructuradas y de diálogos ágiles, pero otras no pasan de proyectos fallidos, debido a la impericia, la prisa o la excesiva ambición del autor. Algunas son simples productos de consumo, nacidos de la presión de la demanda y sin más finalidad que entretener a un público de escasas pretensiones. Varios textos se excluirían a sí mismos de ser clasificados como literatura, en cuanto a arte logrado o, al menos, búsqueda estética. Sólo formarían parte de ella puesto que su existencia depende de la palabra escrita. De todos modos, para la captación de la figura femenina de la época, estas obras son de indudable utilidad. Miguel Ángel Garrido Gallardo se hace eco de las palabras de Goldman, quien encuentra más valor como reflejo social en los textos con menos riqueza de creación literaria. (20)

Afortunados ejemplos muestran la conciliación entre el valor representativo del personaje y la calidad artística de la obra. Sin embargo, en estos casos puede aparecer un individuo irrepetible, que resalta de lo colectivo; un ser único que nos acerca más a lo permanente humano que a la modalidad de una época. El personaje no es entonces reflejo sino creación y las

apreciaciones se aproximarán más a lo metafísico u ontológico que a lo sociológico. De todos modos, el personaje no existe en soledad y sus compañeros se encargarán de transmitir la commovisión de la época.

En cuanto a la elección del género, la opción por el teatro estuvo condicionada por dos factores: es un campo menos trabajado que la narrativa y la lírica de la época y, además, es el género que absorbe y refleja las tendencias de la sociedad en forma más inmediata. Esta característica se potencia en las primeras décadas de nuestro siglo por la predilección que manifiesta la escena hacia lo "actual".

Gonzalo Torrente Ballester distingue entre "realidad" y "actualidad", siendo esta última la forma más superficial de la primera. (21)

Ignacio Elizalde comparte ese juicio y agrega el deseo de este teatro de no intranquilizar en demasía a su público:

El teatro contemporáneo es un testigo de la realidad de hoy, un buen notario de las cosas que ocurren en nuestro mundo. Para algunos es únicamente esto, una placa fotográfica que nos fija y revela la realidad. En la base de este teatro realista está el principio de no hostigar al público desde el escenario. Se le habla y se le respeta. Pero el teatro es mucho más que una mera copia. (22)

El temor a contrariar al espectador y el deseo de agradarle hace que el dramaturgo, más que los autores de otros géneros, tenga presente, a la hora de plasmar su obra, dos finalidades que no siempre tienen que coincidir, según nos explica Henri Gouhier:

El trabajo del autor dramático tendrá, pues, dos fines: la diversión del público y la perfección de la

obra misma, y con esos dos fines aparece una posibilidad tanto de divergencia como de convergencia. (23)

El éxito, a veces tan necesario para el dramaturgo, depende en buena medida de que la obra acierte a coincidir con el horizonte de expectativas del público. Fernando de Toro parte de la estética de la recepción y estudia la importancia de ese complejo sistema compuesto por convenciones estéticas, códigos, estructuras de géneros y mensajes ideológicos esperados en la lectura o en la representación. (24) Defraudar alguna de esas expectativas puede acarrear el fracaso. Una pieza de 1934, Siete puñales, proporciona un ejemplo. El desarrollo argumental es simple: un hombre abandona a su esposa y a sus hijos para irse con una actriz de moda. La relación fracasa y regresa al hogar. La mujer lo acepta para que los hijos recobren al padre, pero no puede olvidar la traición y declara que su amor por el hombre ha muerto. Pues bien, la crítica del estreno del ABC apunta el rechazo del público hacia este acto que le escamoteaba el final feliz:

El tercero no alcanzó los mismos honores. Los aplausos sonaron con sordina, quizás por rehuir el autor la solución vulgarísima de tantas comedias del perdón para el cónyuge, que vuelve arrepentido, y más aún en el caso de una mujer como Dolores de tan extremada bondad, al público le pareció que se falseaba el desenlace que suponía (...)(25)

Lo anterior aclara muchas soluciones de evidente "compromiso" que perjudican a la trama y falsean la imagen real.

Por eso, a la hora de fijar juicios habrá que considerar que la "actualidad" vestida de frivolidad y la presión del gusto del espectador pueden actuar como elementos deformadores.

También debemos tener en cuenta que el teatro, según re-

cuerda Francisco Yndurain, no tiene las mismas posibilidades de explicación que la narrativa para los caracteres, las acciones y hasta las omisiones. (26) La peculiar síntesis de la representación puede derivar en una ambigüedad que el público percibe escasamente, pero que desconcierta al lector y más si éste se acerca a la obra con visión crítica.

Jean Douvignaud nos trae de nuevo un tema de reflexión ya esbozado en páginas anteriores; la escena puede representar, reflejar la vida, pero no es la vida:

En este sentido, la "situación dramática" difiere de la "situación social" en cuanto ésta encarna los "roles" sociales para afirmar su dinamismo y modificar sus propias estructura, mientras que la primera "representa" la acción, no para realizarla, sino para adoptar su carácter simbólico. (27)

Para asegurar la objetividad de las conclusiones convendrá tener presente: ese carácter simbólico, y, además, el hecho de que la imagen que nos llega ha pasado por varios filtros, individuales -la personalidad del autor- o colectivos -el peso de la sociedad en que ha sido gestada-.

Es fácil darse cuenta de que el tema y el género elegidos presentan retos y riesgos. Confiamos en que este trabajo sea capaz de cumplir con los primeros y de sortear los segundos.

NOTAS

- (1) GÁNDARA, Consuelo de la; "La imagen de la mujer a través de la novela española contemporánea", en La mujer en el mundo contemporáneo, Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1981, p. 131
- (2) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; "El género chico", Primer Acto, nº 40, febrero de 1967, p. 4
- (3) ESCARPIT, Robert; Sociología de la literatura, OIKOS-TAU, Barcelona, 1971, p. 5
- (4) DURÁN, María Angeles; "Sobre literatura y vida cotidiana", en Literatura y vida cotidiana, Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 27
- (5) O'CONNOR, Patricia W.; "La difícil dramaturgia femenina española", en Letras femeninas, Vol. XV, números 1-2, Universidad de Nebraska, 1989, p. 93
- (6) MARÍAS, Julián; La mujer en el siglo XX, Alianza Editorial, Madrid, 1980, p. 61
- (7) ARANGUREN, José Luis; Erotismo y liberación de la mujer, Ed. Ariel, Barcelona, 1972, pp. 16-19
- (8) SCHIAVO, Leda; Prólogo a La mujer española y otros artículos feministas, de Emilia Pardo Bazán, Editora Nacional, Madrid, 1976, p. 18
- (9) ARANGUREN, José Luis; obra citada, p. 22
- (10) MUT REMOLÁ, Enrique; "La mujer en la literatura", Revista del Instituto de Ciencias Sociales, números 27-28, Barcelona 1976, p. 223
- (11) FERRERAS, Juan Ignacio; "Mujer y literatura", en Literatura y vida cotidiana, Actas de las cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 46
- (12) CULLER, Jonathan; Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo, Cátedra, Madrid, 1984 (capítulo "Leyendo como una mujer")
- (13) FLYNN, Elizabeth y SCHWEICKART, Patrocínio; editoras de Gender and Reading (Essays on Readers, Texts and Contexts)

The Johns Hopkins University Press, 1986.

MORA, Gabriela and VAN HOOFT, Karen; editoras de Theory and Practice of Feminist Literary Criticism. Bilingual Press YPSILANTI, Michigan, 1982

MILLER, Beth; editora de Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols, University of California Press, Berkeley-Los Angeles, 1983

ABEL, Elizabeth; editora de Writing and Sexual Difference, The University of Chicago Press, 1982

GREENE, Gayle and KAHN, Coppelia; editoras de Making a Difference. Feminist Literary Criticism, Methuen Ed. N.York, 1985

RUTHVEN, K.K.; Feminist Literary Studies, Cambridge University Press, Cambridge, 1984

PONTCUBERTA, Mar de; "La ginocrítica: una perspectiva literaria'otra'", en Literatura y vida cotidiana, cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria. Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid. Zaragoza, 1987, pp. 53-65

La lista es muy incompleta y sólo tiene por objeto la orientación. Los cinco primeros títulos incluyen artículos de importantes críticos de perspectiva feminista que estudian la influencia de la lectura sobre la personalidad femenina.

- (14) BIEDER, Maryellen; "The Modern Woman on the Spanish Stage; The contribution of Gaspar and Dicenta", en Estreno, VII, nº 2, otoño de 1981, pp. 25-28
- (15) HESSE, Everett E.; La mujer como víctima de la comedia y otros ensayos, Puvill Libros S.A., Barcelona, 1987, p. 43
- (16) ZAYAS Y SOTOMAYOR, María de; Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español, Alianza Editorial, Madrid, 1968 (Primeras ediciones de sus obras: 1637, 1647 y 1648)
- (17) LAMB, Ruth S.; "Papel de la mujer en la obra teatral de seis escritoras mexicanas", Actas del VI C.de la A. Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980, pp. 444-445
- (18) FOX-LOCKERT, Lucía; "Novelística femenina; un esfuerzo de liberación", Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980
- (19) CARO-BAROJA, Julio; "Cuestiones antropológicas en torno a

- la mujer", en La mujer en el mundo contemporáneo, Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1981, p. 131
- (20) GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel; La estructura social en teoría de la literatura, tesis doctoral nº 79, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Complutense de Madrid, 1973, p. 19
- (21) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea; Ed. Guadarrama, 1956, p. 208
- (22) ELIZALDE, Ignacio; Temas y tendencias del teatro actual, Universidad de Deusto, 1984, p. 22
- (23) GOUHIER, Henri; La obra teatral, EUDEBA, Editorial Universitaria, Buenos Aires, 1961, p. 20
- (24) TORO, Fernando de; Semiología del teatro, Ed. Galena, Buenos Aires, 1987, pp. 135-136
- (25) "Siete puñales", ABC, 11 de marzo de 1933, p. 45
- (26) YNDURAIN, Francisco; "La casa de Bernarda Alba, otra lectura", en Ínsula, 452-453, Madrid, julio-agosto de 1984, p. 20
- (27) DOUVIGNAUD, Jean; Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, Fondo de Cultura Económica, México, 1980, p. 21 (2ª edición)

ORIENTACIÓN METODOLÓGICA

Este trabajo consta de tres sectores bien definidos: a) un panorama sobre el teatro de la época, para centrar el género dentro de sus límites específicos; b) un cuerpo central, que corresponde a la investigación sobre el tema de la mujer; c) un breve capítulo que aborda la problemática función de la autora teatral.

El segundo y más extenso se divide a su vez en otros tres sectores: en el primero intentaremos plasmar la imagen del personaje femenino en sus papeles tradicionales, teniendo en cuenta el perfil esperado por la comunidad y las desviaciones que puedan producirse; en el segundo, estudiaremos la relación de esa mujer con su entorno y sus reacciones frente a los notables cambios que se están produciendo; por último nos detendremos en la conducta femenina, en los cuestionamientos que pueda hacerse ella misma, en la presión de la colectividad a través de las convenciones sociales, la doble moral sexual o la difusa idea de la honra.

El índice que aparece en las páginas iniciales funciona también como eje y guía de la investigación, una especie de hoja de ruta. Contiene todos los puntos esenciales para tener una visión global de los contenidos. Sin embargo, al comienzo de cada capítulo aparece un nuevo índice, más breve, porque es la parte desglosada del general que interesa en ese preciso lugar, pero también más completo, pues varios temas se abren en incisos. Creemos que esta medida puede facilitar a la vez la comprensión general del todo y de las parte en especial.

Cada capítulo cuenta con breves referencias estadísticas que orientan sobre el número de obras empleadas en él. Hay que

recordar que son 400 las piezas con las que se ha trabajado habitualmente y a esto hay que sumar varias más que son citadas en forma ocasional.

Somos conscientes de que el cúmulo de citas textuales hace ingrata la lectura; aún así, es bueno tener presente que las que aparecen no son todas las existentes sino las más representativas y que su presencia tiene un valor documental de evidente necesidad.

En cuanto a la manera de citar la obra, hemos optado exclusivamente por el título, que es la clave de la individualización. En ocasiones excepcionales se nombra a los autores, cuando esta circunstancia pueda aclarar una postura determinada. De todos modos, entre los anexos existe un catálogo de obras por orden alfabético que contiene los nombres de sus autores.

Al comienzo de cada capítulo aparece una breve introducción que orienta sobre su contenido e incluso adelanta las conclusiones. Su función es la de guiar en la lectura.

Para delimitar el material de esta investigación —las piezas estrenadas o publicadas entre 1931 y 1936—, hemos recurrido a estudios de colecciones como las de Ramón Torres Esquer⁽¹⁾ o la de John Kronik⁽²⁾; catálogos de la cartelera de la época, como los de Michael Mc Gaha⁽³⁾, Felipe Garín Martí⁽⁴⁾ o alguna lista sin nombre del compilador⁽⁵⁾; catálogos de bibliotecas muy específicas como la de la Fundación Joan March especializada en teatro contemporáneo español⁽⁶⁾ o los fondos de manuscritos de la biblioteca del Instituto de Teatro de Barcelona clasificados por María del Carmen Simón Palmer⁽⁷⁾. Las críticas de estreno y la cartelera publicada por los periódicos de la época también han sido de utilidad, así como

artículos sobre el teatro del momento. (8)

La mayoría de estrenos y reposiciones estudiados pertenecen a la ciudad de Madrid, aunque ocasionalmente se incorporen algunos que se llevaron a cabo en otras capitales de provincia.

El trabajo concluye con una serie de anexos. Además del citado anteriormente, de obras por orden alfabético y sus autores, aparecen otros con lugares y fechas de estreno o publicación.

En cuanto a la bibliografía, ésta va dividida en dos partes. La bibliografía primaria comprende a las obras de teatro utilizadas como material para nuestro trabajo; la secundaria, al resto de los textos consultados.

María Ángeles Durán, en una publicación de carácter orientador sobre las investigaciones universitarias que tienen por tema a la mujer, recuerda que la estructura de una tesis y el peso de las partes documentales, bibliográficas y experimentales suelen convertir su lectura en una ardua tarea. Esas características pueden apreciarse muy bien en un trabajo como éste, que maneja materiales tan heterogéneos. Pero no quedaba otro camino. Es muy difícil apresar aunque sea una pequeña parcela del espíritu de una época.



NOTAS

- (1) TORRES ESQUER, Ramón; La colección teatral "La Farsa", anejos de la revista Segismundo nº 3, CSIC, Madrid, 1971. La colección dramática "El Teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo nº 2, CSIC, Madrid, 1969
- (2) KRONIK, John W.; "La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971
- (3) MC GAHA, Michael D.; The Theatre in Madrid during the Second Republic. A checklist, Grant & Cuttler, London, 1979
- (4) GARÍN MARTÍ, Felipe; El teatro español en su aspecto moral y religioso (Estudio de ética teatral con un catálogo de más de tres mil obras estrenadas en el siglo XX), Imprenta de Vicente Taroncher, Valencia del Cid, 1942
- (5) Noticiero - Guía de Madrid, 1936
- (6) Catálogo de obras de teatro español del siglo XX, Fundación Joan March, Madrid, 1985
- (7) SIMÓN PALMER, María del Carmen; Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII y XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, Cuadernos bibliográficos nº 39, CSIC, Madrid, 1979
- (8) DURAN, María Ángeles; La investigación sobre la mujer en la Universidad española contemporánea, Ministerio de Cultura, estudios sobre la mujer, Madrid, 1982

EL TEATRO DURANTE LA SEGUNDA REPÚBLICA

	Págs.
1.- Panorama de la escena española	3
1.1.- Los autores y las obras	6
1.1.1.- Autores de éxito	9
1.1.2.- Continuadores, imitadores y noveles	14
1.1.3.- Las colaboraciones	17
1.1.4.- Adaptaciones y traducciones	25
1.2.- Actores, empresarios y directores	28
1.3.- El espectador	38
1.3.1.- Participación activa y espontánea	43
1.3.2.- La crítica	47
1.3.3.- La censura	50
1.4.- Los géneros más exitosos	52
1.4.1.- Lo cómico y sus modalidades	53
1.4.2.- Transformaciones en el campo del género	62
1.4.3.- Clasificación genérica	70
1.5.- Nuevos y modernos	72
1.5.1.- Dramaturgos renovadores, innovadores y regeneradores	77
Notas	89

1.- Psnorama de la escena española

Las primeras décadas del siglo XX -incluido el período de la Segunda República- fueron extraordinariamente fecundas en la composición, puesta en escena y publicación de obras de teatro. Al hablar de fecundidad nos referimos exclusivamente a la cantidad; el complejo asunto de la calidad exige cautela y se irá de sarrollando en los distintos apartados, en especial los relacionados con géneros y autores.

Michael Mc Gaha registra 1.258 puestas en escena, sólo en Madrid, durante la Segunda República⁽¹⁾, y la lista es incompleta si nos atenemos a las crónicas de estreno de los periódicos del momento. Muchas de las puestas en escena señaladas corresponden a reposiciones, cambios de local o cambios de compañía, pero a la hora de demostrar el interés del público por las funciones teatrales son tan importantes como las obras recién estrenadas.

Toda esta actividad se reparte en más de treinta salas teatrales, cantidad excesiva en proporción con los habitantes de Madrid, aproximadamente un millón. La relación de teatros y cines por habitante es la mayor de toda Europa.

Recalca el interés del público por las obras dramáticas el hecho de que existan publicaciones especializadas en su difusión. Las populares colecciones "El Teatro Moderno" y "La Farsa" ofrecen semanalmente nuevas piezas, y a ellas se unen las publicadas por la Sociedad de Autores de España. En pocos momentos se puede encontrar una afición semejante por la lectura de este género.

Ramón Esquer Torres encuentra un entusiasmo comparable con el que pudo existir en el Siglo de Oro:

Pero si a la facundia creadora añadimos la abundancia divulgadora (tanto de creaciones como de obras traducidas) en las múltiples colecciones que publican aquellos estrenos (y aun a veces lo que no se estrenó), tendremos que concluir que, atendidos ambos factores, ningún momento de nuestra historia literaria (hablamos de hechos, no de circunstancias; no se nos oculta que si éstas hubieran sido igualmente favorables, el Siglo de Oro hubiera competido seguramente con esta época, y acaso con ventaja) nos presenta un panorama tan abrumador, índice seguro de una indudable gran afición a las tablas por parte de nuestros antepasados próximos. (2)

A pesar de este despliegue de creación y difusión, el principal tema de la crítica del momento es la decadencia del teatro. Este se combina con la búsqueda casi obsesiva de elementos renovadores.

De todos modos, desde fines del S. XIX se habla con insistencia de la crisis del teatro, y ya entonces el asunto debía carecer de novedad porque José Yxart, un prestigioso crítico, asegura que siempre se había hablado de decadencia (3). Sin embargo, la polémica recrudece en las décadas de los veinte y los treinta. Los argumentos son semejantes, los protagonistas son los que cambian. En cuanto a los dramaturgos, los que en su momento fueron adalides de la renovación, como Benavente, empiezan a ser considerados lastres que impiden avanzar a las nuevas generaciones.

Con una concepción marcadamente maniqueísta se atribuyen todos los males al teatro comercial y todos los bienes a los intentos renovadores. Estos juicios se convierten casi en lugares comunes y se repiten continuamente; pero sin quitar méritos a unos también se pueden encontrar rasgos positivos en los otros, en especial si somos conscientes de la particularidad del fenómeno.

meno teatral, que abarca otros aspectos además del literario.

En 1963, Ricardo Doménech reflexiona con lucidez sobre las tendencias del momento y esas palabras pueden muy bien adecuarse al período que estudiamos:

Cuando se habla del teatro español de estos últimos años se citan los nombres de Buero Vallejo y Alfonso Sastre. Es como si no nos diéramos cuenta -como si no nos quisiéramos dar cuenta- de que el autor que de verdad le gusta al público, que sostiene el teatro es Alfonso Paso (...). De igual manera que durante los primeros cuarenta años de este siglo el autor que de veras apasionó al público español fue no Valle Inclán, sino Jacinto Benavente.

Y es que cuando hablamos de teatro solemos hacerlo partiendo de un supuesto erróneo: considerar el teatro como un fenómeno literario y no como lo que es: un fenómeno estético y social de muy amplias resonancias. Si todo arte es -lo quiera o no lo quiera- un vivo testimonio de su tiempo (incluso el arte de evasión, pues sabido es que esa evasión puede ser el más cabal testimonio del tiempo a que pertenece), el teatro lo es por excelencia. "El teatro -escribía con acierto Unamuno- es algo colectivo, es donde el público interviene más y el poeta menos". Así, pues, a la hora de tratar de comprender lo que le pasa a nuestro teatro resulta ineludible que tomemos el fenómeno teatro como parte de un todo social y -lo que más importa- como expresión de ese todo. (4)

La representación teatral ensambla una pluralidad de códigos. El texto proporciona uno, los actores y la mecánica de la puesta en escena, los demás. A todo esto hay que agregar un elemento importantísimo sin el cual pierde la razón de ser: el espectador. Es necesario interpretar las relaciones y aun las presiones que mantienen entre sí estos tres bloques: autores - actores y empresarios - público. Nos detendremos brevemente en cada uno de ellos.

1.1.- Los autores y las obras

Durante la Segunda República, la escena española continúa con las corrientes que predominaban desde principios de siglo. La excesiva cantidad de locales teatrales y compañías son causa de una oferta inusitada. Para que ésta llegue a ser atractiva y se puedan mantener los niveles de competitividad, se recurre a los frecuentes cambios de programa. De todos modos, dentro de las modificaciones, lo que realmente atrae al público es el estreno.

Las compañías sueñan con un estreno exitoso que proporcionará tranquilidad económica por la temporada. Para lograrlo, presionan a los autores. Estos, cansados por la edad o agotados por la continua demanda, se ven obligados a repetir fórmulas que en algún momento fueron bien recibidas.

El empresario prefiere una firma consagrada que al menos creará expectativas, al riesgo que implica un autor desconocido. Aún así, es abrumadora la cantidad de obras de escritores poco conocidos. Alguno tiene una segunda oportunidad; menos son los que logran hacerse un nombre. Como en cualquier momento de la historia literaria, únicamente el que tiene talento y algo que decir permanece. Salvo que haya sabido sintonizar las apetencias del público y adecuar a ellas su obra. En este caso conquistará la popularidad, aunque rara vez el reconocimiento futuro.

Duro destino el del dramaturgo. Su trabajo adquiere real significación en el escenario, de difícil acceso. Una vez allí debe compaginar sus puntos de vista con los de los actores, directores y empresarios. La obra se ha convertido en un producto colectivo, pero a la hora de las críticas el principal res-

ponseable seguirá siendo el autor del texto. A diferencia de lo que ocurre con la poesía o la narrativa, en el teatro el resultado es inmediato y, si sobreviene un fracaso, hay pocas oportunidades de rectificación.

Los escenarios del momento comparten con el ascendente cinematógrafo objetivos que hoy en día corren por cuenta de la televisión. Eso trae como consecuencia la idea de que debe predominar el pasatiempo ligero. Se reconoce y aprecia el drama de tesis que plantea problemas de conciencia o sociales, pero también se pide la posibilidad de disfrutar de una velada amable y divertida, a lo más, matizada con un toque de sátira o leve moralidad. Los comediógrafos responden a las exigencias de su tiempo y como consecuencia queda el siguiente panorama, según las palabras de Francisco Ruiz Ramón:

Pese a su abundancia -varios centenares de piezas en treinta años-, caracteriza a este teatro una invencible monotonía temática, pues sus autores ejecutan simples variaciones sobre unos pocos temas. Monotonía temática a la que corresponde una no menos monótona repetición de procedimientos formales. De ahí, pese a la indudable diferencia entre sus más destacados autores, ese aire común de familia que se desprende de este "teatro público" español. (5)

Si en los seis años de la Segunda República encontramos cerca de quinientos estrenos - incluyendo las comedias líricas y las revistas- es lógico que en los treinta años anteriores los centenares hayan sido miles y ese bosque de obras haya impedido ver las individualidades.

En toda época surge algún dramaturgo de genio y una secuela de continuadores. A ellos hay que sumar un grupo de hombres de oficio que se especializan en combinar recursos ya probados

y que resultaron exitosos.

Hace falta un suicida, de Cuquerella y Sánchez Neyra, estrenada el 13 de marzo de 1931, proporciona un ejemplo, pues los núcleos fundamentales de su trama vuelven a aparecer en El pacto de don Sebastián, de Estremera, el 31 de diciembre del mismo año.

El hombre que accede a suicidarse para beneficiar a otros y que, arrepentido de su decisión, busca reemplazante o inventa excusas para retrasar el cumplimiento del pacto proporciona una intriga poco común y por eso resaltan estos casos, pero tipos y situaciones más verosímiles se repiten continuamente y terminan por ser patrimonio de todos.

Las dos obras anteriormente citadas pertenecen a escritores distintos; más frecuente es que un mismo autor repita temas, desarrolle núcleos dramáticos esbozados con anterioridad o, incluso, rehaga obras ya estrenadas.

En los espectáculos de menos pretensiones literarias es donde más se aprecia la reiteración: Enrique Paso y Fernando Dicenta estrenan Las arrepentidas el 19 de febrero de 1932; la intriga surge del engaño que sufre la madre del protagonista. Gracias a esa trampa, el joven y sus desaprensivos amigos pueden seguir dilapidando la fortuna de la pobre mujer. Los pantalones, de Dicenta y Antonio Paso, hijo, sube a escena el 24 de febrero del año siguiente. En este caso, la engañada es la tía del jugador. De todos modos, ni el público ni la crítica le piden originalidad a un vodevil, aceptan como una convención más las limitaciones del género. Todos son más exigentes con la comedia y en ella las reiteraciones deben ser menos burdas y estar disimuladas dentro de sutiles combinaciones.

Para cumplir con las demandas de estreno, algunos autores

recurren a obras escritas con anterioridad y no dadas a conocer. Esto termina por perjudicarlos, pues esas piezas desechadas en su momento generalmente muestran falta de madurez y contaminan con su irregularidad una carrera que podría haber mantenido un nivel constante de calidad. Por eso Díez Canedo lamenta que Ángel Lázaro, después de una buena obra, se limite a ofrecer La hoguera del diablo, de inferior nivel:

Mal ha hecho Ángel Lázaro en consentir que esta obra estrenada por Borrás en provincia, se diese ahora en Madrid, donde el éxito excelente de Proa al sol en la temporada última le obligaba a más. Tengo entendido que La hoguera del diablo es muy anterior (...)(6)

1.1.1.- Autores de éxito

Sin duda Jacinto Benavente es la figura de más prestigio. Muchas obras avalan su trayectoria. Además, su personalidad perepicaz y cosmopolita ha sabido asimilar las corrientes del momento y sacarles provecho. Me Gaha recalca este aspecto:

By the time of the outbreak of the civil war, he had produced more than one hundred and fifty plays, exploring every aspects of theatrical technique and ranging in nature from the rural tragedy to the cabinet drama and the adaptation of the Italian "comedia dell'arte". A truly cosmopolitan writer, he had renovated the Spanish theatre through the introduction of elements borrowed from all the mayor contemporary European dramatists (7)

Hacia 1930, Benavente es aclamado por unos como el maestro indiscutible y considerado por otros un autor caduco que debe ser reemplazado. Lo real es que los empresarios se disputan sus obras y sus estrenos y reposiciones siguen siendo acontecimientos sociales.

Los hermanos Serafín y Joaquín Álvarez Quintero comparten con Benavente la fecundidad y el éxito, aunque los estilos y posturas difieran tanto. Frente a la sátira mordaz que impregna buena parte de las obras del segundo, se instala la imagen luminosa y optimista del mundo creado por los primeros. Torrente Ballester, en un breve párrafo, señala las características de la obra y la ideología de los autores:

Joaquín y Serafín Álvarez Quintero, escritores realistas, jamás se distinguieron por su mirar zahorí, por su comprensión interior de la realidad histórica, de la social, de la humana. En principio, el mundo les parecía bien, España era el mejor país del mundo, y Andalucía la Baja una sucursal del paraíso. Como no sospechaban la que se venía encima, como eran conservadores y conformistas, todo lo más que pedían a la realidad, en materia social, era que los miserables tuviesen un poco más de dinero, mas no tanto que llegasen a ensoberbecerse. Lo suficiente para que el espectáculo inevitable del hambre no sublevase sus gemelas conciencias. Serafín y Joaquín Álvarez Quintero espumaban en la vida y corrieron juntos el campeonato de la superficialidad; pero lo corrieron bien, con gracia, y con oficio de escritores. Nadie les superó en la caracterización de un personaje por un rasgo típico, a condición de que el personaje permanezca en la zona de las apariencias. (8)

Como todos los juicios globales, el anterior se presta a matices y excepciones. Hay personajes y situaciones que ofrecen una pintura exacta de la burguesía del momento y algunas críticas oportunas y acertadas, pero la impresión general que dejan las obras es de un optimismo llamativo en el desarrollo de los temas y unos diálogos chispeantes, llenos de gracia y frescura.

También se distinguen por la gracia los sainetes de Carlos Arniches, dramaturgo seguido con cariño y respeto por el público.

Arniches parte del popularísimo "género chico" y avanza hasta crear una nueva modalidad: la tragedia grotesca; un mundo de seres débiles, soñadores, limitados, en pugna con el ambiente hostil que terminará por superarlos. El espectador adivina el lógico final de tantos vanos sueños y acompaña con su simpatía a estos patéticos personajes, a la vez productos y víctimas de la sociedad en que surgen.

Azorín aplaude la medida y sobriedad que distinguen a este dramaturgo:

Uno de los aciertos de Arniches es que siempre sabe contenerse. Se contiene en la pintura de los caracteres y se contiene en el uso de los recursos cómicos o dramáticos. ¡Y qué estética, bella, soberanamente hermosa, es la sobriedad! (9)

Mientras Arniches es alabado por su sobriedad, Pedro Muñoz Seca es criticado por su desmesura. Él se extiende en el uso de recursos que antes le habían censurado a Arniches, como el empleo excesivo del chiste verbal. Sus personajes son considerados esquemáticos y poco convincentes; las situaciones, carentes de lógica; las resoluciones, absurdas. Con estos elementos García Álvarez y él crean el "astracán", tan repudiado por la crítica y tan solicitado por el público.

Probablemente Muñoz Seca sea el autor más controvertido de este período, pero no siempre por razones literarias. Como en el caso de Benavente, las ideas políticas tñen los juicios.

Es cierto que en su conjunto la obra de Muñoz Seca y sus colaboradores puede dar la impresión de excesiva y hasta agobiante. Y es necesario mentar las abundantes reiteraciones imposibles de evitar cuando se escribe tanto en tan poco tiempo-, pero también hay que señalar algunos temas originalísimos, un

acertado empleo de la parodia -que aplica no sólo a géneros ya caducos sino también a la modalidad por él creada-, un buen dominio de la técnica y gracia en los diálogos. Fragmentos de algunas obras y hasta piezas enteras resultan aún hoy insuperables ejemplos del teatro de humor.

María José Conde Guerri encuentra que la comicidad es el primer motor de la obra de Muñoz Seca:

En consecuencia, el campo semántico que confluye en la obra del escritor se acorta, convertido en un mecanismo cómico para hacer reír donde todos los temas, del amor a la crítica social o a la política, entran en una danza de intencionalidad humorística. Algún crítico ha relacionado a Muñoz Seca con Pirandello y a pesar de que la asociación nos resulta algo exagerada, es obvio que tanto en uno como en otro se percibe aquella esencia humorística que anunciara Theodor Lipps al hablar de "lo grotesco como la clase de cómico que nos ofrece la caricatura, la exageración, la contorsión, lo increíble y fantástico cuando se emplean para producir un efecto cómico". Por ello, el terreno favorito de actuación del autor se realizará en aquellos mundos donde la descomposición de la realidad y la teatralización encuentran su revelación brusca e ilusoria. Unas veces, lo que cuestionará será la realidad por sí misma; otras, la parodia literaria, medio de disgregar otra realidad -la artística- impuesta de antemano. (10)

En un resumen de Manuel Díez Crespo sobre el teatro anterior a la guerra advertimos una característica más sobre la obra de Muñoz Seca, y también una alusión sobre su recepción:

Su teatro es el más vapuleado, pero el más seguido por el público de estos años. Todo puede negársele a Muñoz Seca menos el ingenio y la autenticidad. Sus comedias vienen a ser la descomposición del teatro de los Quintero. (...) Los matices del pueblo andaluz o madrileño que llevan los Quintero a la escena son recogidos por Muñoz Seca y Pérez Fernández para qui-

tarles su serenidad y equilibrio, no por capricho, sino en virtud de otro tipo de observación. (11)

El comentario anterior aporta un dato interesante: el cambio de enfoque; la visión optimista se vuelve sarcástica. La descomposición del mundo ideal presagia -quizás sin saberlo-, la del real. La imagen deformada surge como consecuencia de angustias y presiones que agobian el ambiente. Esta situación se exterioriza de diversas formas no sólo en España sino en toda la convulsa Europa de la época. Es el síntoma de una sociedad enferma.

Luis Araquistain afirma que Muñoz Seca plasma como nadie las tensiones del momento, aunque esto no se aprecie en una lectura superficial:

Él da de sí todo lo que puede, y siendo como es representa como ningún otro autor la conciencia social de la España de nuestros días. Rara vez un teatro ha espejado tan hondamente el estado moral de una sociedad. Esto debemos agradecerle a don Pedro Muñoz Seca: que sus triunfos escénicos nos ayudan a comprender mejor otros fenómenos correlativos de la vida española, y que sus comedias son preciosos documentos para penetrar en la historia íntima de la España contemporánea. (12)

Una imagen diametralmente opuesta a la del teatro de Muñoz Seca es la que da la dramaturgia de Miguel de Unamuno. En 1932 estrena El otro, obra de compleja trama, pero de escasa acción. Edward Friedman coincide con Iris Zavala en que la preocupación metafísica y la introspección le restan potencialidad escénica. Según este autor:

Unamuno's tendency toward transcendental preoccupations and the lack of movement in El otro directly violate the Aristotelean view of action as primary element of tragedy. (13)

Eduardo Marquina y los hermanos Machado son representantes del teatro poético.

De las siete obras que Marquina estrenó en este período, sólo una está escrita en prosa -Lo que Dios no perdona-, las demás, en verso.

Es considerado un dramaturgo "serio", no sólo por la temática, que tiende a crear situaciones trágicas, sino también por el estilo cuidado y la pulcra terminación.

Manuel y Antonio Machado constituyen uno de los frecuentes casos de colaboración. Durante la Segunda República se ponen en escena dos de sus obras, una comedia de figurón en verso -La prima Fernanda-, en la que satirizan el mundo de la política a la vez que señalan la precariedad del amor humano, y una romántica versión del bandolero que enamora a una noble -La duquesa de Benamejí-, en prosa y verso.

También han adquirido notoriedad en los años anteriores al período estudiado Manuel Linares Rivas y Francisco Serrano Anguita. El primero es considerado por algunos críticos un continuador del teatro de tesis de fines del siglo XIX, pero muchas obras escapan a esta clasificación. Lo cierto es que varios temas se prestan para la polémica.

Tanto Linares Rivas como Serrano Anguita son expertos en el oficio y logran obras bien estructuradas con diálogos sólidos y eficaces.

1.1.2.- Continuadores, imitadores y noveles

Algunos han logrado un estilo y un público propios, como los ingeniosos Luis Fernández de Sevilla y Enrique Suárez de Deza, en la vertiente cómica, o Luis Fernández Ardavín y An-

gel Lázaro en una más dramática. Estos autores continúan desarrollando las mismas líneas.

Junto a ellos encontramos a los siguientes autores de comedias: José María Acevedo, José Alfayate, Enrique de Alvear, Halma Angélico, Ceferino Avecilla, Adebél, Anselmo Carreño, Antonio Casas, S. Blasco, Rafael Coello de Portugal, Jorge y José de la Cueva, Félix Cuquerella, Ángel Custodio, Antonio Domínguez, Antonio Estremera, José Fernández del Villar, Antonio Fernández Lepina, Agustín de Figueroa, Federico García León, Rafael García Valdés, Manuel de Góngora, José María Granada, Manuel Gutiérrez Navas, Alfonso Hernández Catá, Guillermo Hernández Mir, Emilio Hernández Pino, Antonio de Hoyos y Vinent, Manuel Irribaren, Nicolás Jordán de Urríes, Rafael de León, Enrique López de Alarcón, Rafael López de Haro, Luis Manzano Mancebo, José Marco Davó, Augusto Martínez Olmedilla, Paulino Masip, Pedro Mata, Honorio Maura, José Mayral, Manuel Merino, Leandro Navarro, Juan G. Olmedilla, Valentín de Pedro, Pérez Doménech, Enrique Boigues Martín, Alonso Preciado, Francisco Ramos de Castro, José Ramos Martín, Agustín Remón, Enrique de Rosas, Emilio Sáez, Pedro Sánchez de Neyra, Pablo Sánchez Mora, Felipe Sassone, Rafael Sepúlveda, José Silva Aramburu, Víctor M de Sola, Bartolomé Soler, José Téllez Moreno, Adolfo Torrado, Salvador Valverde, Luis de Vargas, Alfonso Vidal y Planas, Manuel Villa verde, Rodolfo Viñas, Felipe Ximénez de Sandoval y Eduardo Haro.

El sainete tradicional está representado por Pilar Millán Astray, Adame Martínez, Antonio Asenjo y Ángel Torres del Álamo. El juguete cómico, por Jacinto Capella, José de Lucio, Emilio González del Castillo, José Muñoz Román, Pascual Guillén, Antonio Quintero, Antonio Paso, Antonio Paso (hijo), Enrique Paso, Joaquín Abati, Leandro Blanco, Alfonso Lapena, Ángel

Custodio, Javier de Burgos y Pedro Pérez Fernández.

Prefieren el drama, Joaquín Dicenta (hijo), Alberto Ballesteros, Federico Oliver y Alvaro de Orriols.

Comienzan su carrera como dramaturgos y son bien acogidos por la crítica Rafael Alberti, Alejandro Casona, Joaquín Calvo Sotelo, Enrique Jardiel Poncela, Federico García Lorca, Juan Ignacio Luca de Tena, Edgar Neville y José María Pemán.

En este período, Valle-Inclán estrena tres obras escritas con anterioridad -El embrujado, Divinas palabras y Farsa y licencia de la Reina Castiza-, y repone Los cuernos de don Friolera. Unamuno lleva a escena El otro, aunque también encontramos en la cartelera del momento la adaptación de una de sus novelas cortas, con el título de Todo un hombre. El adaptador es Julio de Hoyos. Azorín estrena La guerrilla, una romántica historia ambientada en la lucha contra los franceses.

En una línea romántica se desarrolla también el drama de Manuel Azaña La corona, cuyo tema es la confrontación entre el amor y el poder. Esta obra, como muchas otras, había sido compuesta años antes. Azaña figura, además, como adaptador de La carroza del Santísimo, de Próspero Mérimée.

Otro político con aficiones teatrales es Marcelino Domingo. En 1930 había estrenado Encadenadas, parecida a La garra de Linares Rivas por su alegato a favor del divorcio. En 1933 aparece en los escenarios otra obra suya: Doña María de Castilla, de tema histórico, en la que recrea la figura de María de Padilla.

A pesar de las continuas quejas sobre la decadencia, es indudable que el teatro está profundamente arraigado en la sociedad y goza de prestigio, pues no sólo atrae a los dramaturgos de oficio sino a buena parte de los intelectuales; Benjamín Jarnés con su Folleto, es otro buen ejemplo.

1.1.3.- Las colaboraciones

Durante este período de auge del hecho teatral es notable el fenómeno de las colaboraciones. Algunas son permanentes y el trabajo de dos escritores ha dado como resultado la creación de una entidad nueva e indivisible en el mundo literario, equivalente a un nuevo y único autor. El caso más notorio es el de los hermanos Álvarez Quintero, que se repite en otras dos parejas de hermanos con menor producción: los Machado y Jorge y José de la Cueva.

Sin embargo estos dos últimos binomios sólo existen como dramaturgos. La poesía de Manuel y Antonio marcha por diferentes derroteros y los hermanos Jorge y José de la Cueva desarrollan independientemente sus actividades de críticos teatrales en El Debate e Informaciones, respectivamente.

Son famosas y de muchísimo peso en la época las colaboraciones de Muñoz Seca y Pérez Fernández, Quintero y Guillén, Navarro y Torrado, Blanco y Lapena, Capella y de Lucio, Romero y Fernández Shaw, Torres del Álamo y Asenjo, González del Castillo y Muñoz Román; sin embargo en muy contados casos las asociaciones son permanentes y exclusivas. Los autores suelen producir a la vez obras en solitario o formar alianzas con otros, de las que surgen nuevas colaboraciones.

John Kronik, en su estudio sobre la colección "La Farsa", cita una serie de razones que solas o combinadas pudieron llevar a la colaboración. La mayor parte de ellas está ligada a la estrecha relación que existe entre el autor y su público consumidor:

El 40 % de las obras impresas en "La Farsa" -cantidades impresionantes- son el fruto del consorcio de dos

literatos y aun tres en ocasiones. Lo que sin duda los impulsó a una labor de cooperación fue el deseo de enriquecer las propias ideas con la inspiración ajena, la oportunidad de someter tramas, situaciones, chistes y demás ocurrencias a la reacción y sugerencias de un colega perito; la posibilidad de componer un número mayor de obras en menos tiempo, y -motivo nada desdeñable- el deseo de dar a su producción un empuje y atractivo comercial, de cara a los empresarios y al público, mediante la combinación de dos nombres estimados. (14)

Ya comentamos las colaboraciones que duran varios años y fructifican en abundante producción. Otras son esporádicas, para probar suerte. En el caso de un autor novel, algún nombre prestigioso unido al propio puede abrir las puertas del éxito, o al menos, posibilitar el estreno.

A veces en binomios famosos se cambia el orden y el nombre que estaba en segundo término pasa a ser primero. Así, Navarro y Torrado estrenan siete obras, pero hay que agregar dos más con la firma de Torrado y Navarro; Sánchez Neyra y Ximénez de Sandoval figuran con tres, a las que se suma una más encabezada con los nombres de Ximénez de Sandoval y Sánchez Neyra. Quizás las modificaciones correspondan a la mayor o menor incidencia que cada autor tiene en determinada producción, pero a nivel de texto es imposible encontrar las diferencias. Tampoco es fácil hallar cambios de estilo paralelos a los cambios de colaboradores, a lo más, la preferencia por algún subgénero.

La creación artística conjunta, por las dificultades que entraña, es tema de indudable atractivo para la crítica. Michael Mo Gaha comenta casos como el de los hermanos Machado, en los que las posturas de los críticos distan mucho de coincidir y se inclinan por uno u otro:

It was believed that Manuel Machado was the dominant influence in the brothers' production, and that Antonio contribution was, at best, marginal. The stylistic studies of recent critics and the discovery of additional documentary evidence has, however, revealed the decisive impact of Antonio's personality on the works which he produced jointly with his brother. Manuel Guerra was the first to point out the close correspondence between Antonio's dramatic theories, as enunciated in Juan de Mairena, and the actual practice of the brothers. (15)

El interés por descubrir la participación de cada autor en la obra puede alcanzar también al público. El crítico del ABC, J. Dosa, señala esta circunstancia al producirse la muerte de Jacinto Capella, miembro del exitoso binomio Capella y de Lucio. El hecho de ser el último producto de la colaboración proporciona a La niña calamar un sentido adicional:

Quando la desgracia viene a separar a dos autores tan bien hermanados en los afanes teatrales como el infatigable Jacinto Capella y Lucio, se ofrece al público esta malsana curiosidad por saber cuál de los dos era quien ponía la gracia o el talento en sus producciones teatrales. (16)

Si el público puede demostrar una curiosidad casi morbosa en su afán por descubrir los mecanismos de la colaboración, la crítica, más interesada aún, es la responsable al orientar sus tendencias. También es responsable de fijar y perpetuar conceptos erróneos a través de sus juicios tendenciosos o simplemente equivocados.

Mc Gaha señala la disparidad en el trato con respecto a Muñoz Seca y Pérez Fernández, en sus trayectorias como colaboradores:

Pérez Fernández and Muñoz Seca had begun to write together for the theatre in 1910, and their collabora-

tion was to continue uninterrupted until the last year of Muñoz Seca's life.

Muñoz Seca was, however, always the dominant influence in the collaboration. He continued to produce approximately half of his plays without the aid of a collaborator, and the works for which he was wholly responsible are undistinguishable from those written in collaboration. Pérez Fernández, a timid and retiring individual, never succeeded in disassociating himself from the name of his more flamboyant companion. He rarely attended the premières of his plays and usually received gentle treatment at the hands of the critics than Muñoz Seca, who was considered (for no good reason) the villain of the pair. (17)

Las obras de Muñoz Seca y Pérez Fernández son un testimonio de los beneficios que la colaboración puede aportar. Durante la Segunda República, los autores estrenan en Madrid 15 piezas elaboradas en común, 12 exclusivas de Muñoz Seca y 2 de Pérez Fernández. Es imposible pretender que en tal lapso puedan hacerse veintinueve obras maestras, así que algunas son más logradas que otras. Coincidimos con Mc Gaha en que muchas de las que Muñoz Seca escribió solo no se diferencian de las que hizo en colaboración; por otro lado, la producción de Pérez Fernández, además de ser mucho menor, se caracteriza por el desarrollo lento y la abundancia de reiteraciones. Sin embargo, los resultados demuestran que en el trabajo conjunto los dos se potencian y alcanzan los mayores logros. La asociación beneficiaba a ambos.

En este, como en la mayoría de los casos, el porcentaje de participación y la metodología empleada siguen siendo un misterio. Luis Granjel arriesga una hipótesis:

Ni García Álvarez ni Pérez Fernández sabían por sí solos construir una comedia. Tenía el primero gracia por errobas, y era el segundo excelente colector de elementos teatrales, a falta de coordinación oportuna.

Uno y otro necesitaban quien ensamblase, uniera y per
filara las aportaciones respectivas. Ese crisol que
 al fundir vivificaba era Muñoz Seca. (18)

Un caso especial de colaboración es el que se da entre María Lejárraga y Gregorio Martínez Sierra. La obra figura a nombre del varón, pero es de conocimiento público la primacía de su esposa en la composición. El mismo Martínez Sierra lo reconoce en varias oportunidades y la mujer llega a señalar, quizás sin proponérselo, las cotas de participación de cada uno en la ac
tividad literaria de la pareja:

Al principio escribíamos los dos o él que tuviera más tiempo. Finalmente lo hacía yo sola, pues Gregorio era un hombre de empresa, director de teatro, fundador de editoriales; desplegaba una actividad loca. (19)

Ricardo Gullón, al comentar las relaciones amistosas entre Juan Ramón Jiménez y el matrimonio Martínez Sierra, apoya las declaraciones de María:

La mujer dedicó lo mejor de su tiempo a escribir -y a documentarse- mientras el marido, irresistiblemente abocado a la dirección escénica y la vida literaria, se ocupó con preferencia de estos menesteres (20)

Al presentar el teatro de Martínez Sierra, Torrente Ballester y luego, Ruiz Ramón se apoyan en la participación de la es
posa para justificar la "visión no sólo feminista, sino femeni
na" de la producción de ambos. (21)

Cuando Gregorio abandona a María, según Luis Granjel, ella hubiera querido seguir con su carrera teatral; pero aunque se sabía que era la autora de la mayor parte de las obras que ha-
 bía firmado el marido, no pudo hacerlo. Su nombre no tenía va
lor en el mundo literario. (22)

A continuación presentamos una lista de autores que acostumbraban a trabajar en colaboración; corresponde a estrenos o repeticiones llevadas a cabo en el período estudiado. Para confeccionarla hemos recurrido a las obras consultadas en esta investigación, a las críticas de los periódicos de la época y a The Theatre in Madrid during the Second Republic, de Michael D. Mc Gaha (catálogo incompleto, puesto que en él no incluye algunos géneros, como la comedia lírica o la revista, en los que suelen abundar las colaboraciones).

También se dan casos de asociaciones inadvertidas. Gonzalo Delgás, conocido actor y dramaturgo ocasional, colabora en la composición de Folletín, de Benjamín Jarnés, según comenta Mc Gaha, pero su nombre no figura en la obra. (23)

Por lo expuesto, la nómina no es exhaustiva, sin embargo aporta una idea de las múltiples combinaciones que se solían formar:

- Adame Martínez, Serafín y Torrado Estrada, Adolfo
- Aguilar Catena, Juan y Pedro, Valentín de
- Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín.
- Arniches, Carlos y Abatí, Joaquín
- Arniches, Carlos, Abatí, Joaquín y Lucio, José de
- Arniches, Carlos y García Álvarez
- Arniches, Carlos y Serrano, J.
- Blanco, Leandro y Lapena, Adolfo
- Cadenas, José Juan y Fernández Gutiérrez-Roig, Enrique
- Carreño, Anselmo y Sepúlveda, Rafael
- Carreño, Anselmo y Llubrés
- Casas Bricio, Antonio y García Nogales, Manuel
- Cueva, Jorge y José de la
- Cuquerella, Félix y Sánchez Neyra, Pedro
- Custodio, Ángel y Burgos, Javier de
- Custodio, Ángel y Fernández Rica, Luis
- Custodio, Ángel y Navarro, Antonio
- Dicenta, Joaquín (hijo) y Granada, José María
- Dicenta, Joaquín (hijo) y Paso, Antonio (hijo)
- Domínguez, Antonio y García León, Joaquín

- Donato, Magda y Bartolozzi, Salvador
- Estremera, Antonio y García Valdés, Rafael
- Estremera, Antonio y Molina Candelero
- Escobar, Julio y Guillén Salaya, Miguel
- Fernández Ardavín, Luis y Pedro, Valentín de
- Fernández de Sevilla, Luis y Carreño, Anselmo
- Fernández de Sevilla, Luis y Hernández Mir, Guillermo
- Fernández de Sevilla, Luis y Reoyo, Enrique
- Fernández de Sevilla, Luis y Sepúlveda, Rafael
- Fernández del Villar, José y Boigues Martí, Enrique
- Fernández del Villar, José e Igoa, Fernando
- Fernández del Villar, José y Sola, Victor María de
- González, Julio y Rico, Vicente
- González del Castillo, Emilio y Martí Alonso, Manuel
- González del Castillo, Emilio y Muñoz Román, José
- Granada, José María y Téllez Moreno, José
- Hernández Catá, Alfonso y Casona, Alejandro
- Lerena y Llabrés
- Lapi, Fernando de y Meco, Luis de
- Larra, Lozano y Arroyo
- Llanderas, Nicolás de las y Malfatti, Arnaldo
- López Alarcón, Enrique y Godoy, Ramón de
- López de Súa, Leopoldo y Contreras Camargo, Enrique
- López Montenegro, Ramón y Peña, Ramón
- Machado, Antonio y Manuel
- Manzano Mancebo, Luis y Góngora, Manuel
- Marco Davo, José y Alfayate, José
- Mario, Emilio y Santoval, Domingo
- Márquez, Fernando y Sama, José
- Marquina, Eduardo y Hernández Catá, Alfonso
- Martínez Kleiser, Luis y Palacio, Eduardo del
- Meliá, Vicente y Buil, Eduardo
- Merino, Manuel y Avevilla, Ceferino
- Merino, Manuel y Lucio, José de
- Morcillo, Manuel, Gabirondo, Victor y González Álvarez, Antonio
- Muñiz, Alfredo y Gutiérrez Olmedilla, Juan
- Muñoz Seca, Pedro y García Álvarez, Enrique
- Muñoz Seca, Pedro y Alonso, Sebastián
- Muñoz Seca, Pedro y López Núñez, Juan
- Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Navarro, Leandro y Monis, José
- Oliver, Federico e Insúa, Alberto

- Ortega Lopo, Manuel de y Otero Seco, Antonio
- Paso, Antonio y Abati, Joaquín
- Paso, Antonio y Chacón, Juan
- Paso, Antonio y Estremera, Antonio
- Paso, Antonio y Fernández Gutiérrez-Roig, Enrique
- Paso, Antonio y Arroyo, Enrique
- Paso, Antonio y Paso, Enrique
- Paso, Antonio y Pedro, Valentín de
- Paso, Antonio, Torres del Álamo, Ángel y Asenjo, Antonio
- Paso, Antonio (hijo) y Dicenta, Fernando
- Paso, Antonio (hijo) y Penella, Manuel
- Paso, Antonio (hijo) y Loygorri, Francisco
- Paso, Antonio (hijo) y Paso, Enrique
- Paso, Antonio (hijo) y Paso, Manuel
- Paso, Antonio (hijo) y Sáez, Emilio
- Paso, Antonio (hijo) y Valverde, Salvador
- Peña, Ramón y López Monís, Antonio
- Pérez Doménech J. y Alonso Preclado, Luis
- Pérez Luján, Alejandro y Linares Rivas, Manuel
- Portillo, Eduardo y Pérez Palacios, Ángel
- Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Ramos Carrión, Miguel y Aza, Vital
- Ramos de Castro, Francisco y Mayral, José
- Ramos Martín, José y Moreno, Ramón María
- Remón, Agustín y Rosas, Enrique de
- Repazar Federico y Abati, Joaquín
- Romero, Federico y Fernández Shaw, Guillermo
- Sánchez de Neyra, Pedro y Ximénez de Sandoval, Felipe
- Sánchez de Neyra, Pedro y Sánchez Mora, Pablo
- Segovia Ramos y Mussot Flores
- Serrano Anguita, Francisco y Góngora, Manuel de
- Silva Aramburu, José y Paso, Enrique
- Torres del Álamo, Ángel y Asenjo, Antonio
- Valverde, Salvador y León, Rafael de
- Vela, Joaquín y Campúa, José L.
- Vela, Joaquín y Sierra, Enrique

1.1.4.- Adaptaciones y traducciones

Enrique Díez Canedo comenta el cambio operado en la adaptación de los clásicos para la escena del momento. Al referirse al teatro Español, recuerda la época de María Guerrero y la compara con la de Margarita Xirgu, cuya compañía dirige el prestigio so establecimiento entre 1928 y 1935:

En ambas, como en las temporadas intermedias, no siempre brillantes, han tenido los clásicos españoles su culto. Pero mientras en la época primera se les representó, siguiendo la usanza comenzada en el siglo XVIII, no en sus textos originales, sino en versiones, a menudo nada respetuosas, que no sólo cortaban escenas, sino que, aún a veces añadían trozos nuevos, y casi siempre reducían a unidad los actos, compuestos originariamente por cuadros rápidos, en la época de Margarita Xirgu, sin arrinconar del todo las refundiciones, se exigió en éstas más respeto que limitaba las iniciativas del refundidor, y el cambio de lugar en un mismo acto, gracias a los progresos de la escenografía, no fue nunca ocasión de dificultades. (24)

Durante la Segunda República encontramos representaciones de Calderón (El alcalde de Zalamea, La vida es sueño y El gran teatro del mundo); Cervantes (La cueva de la salamandra y El retablo de las maravillas); Lope de Vega (El acero de Madrid, El caballero de Olmedo, La dama boba, La locura por la honra, El villano en su rincón, La moza del cántaro, El degollado, Peribáñez y el Comendador de Ocaña, Castigo sin venganza, La corona merecida y Fuenteovejuna); Tirso de Molina (La prudencia en la mujer); Duque de Rivas (Don Álvaro, o La fuerza del sino); Vélez de Quevedo (Reinar después de morir, La serrana de la Vera); Zorrilla (Don Juan Tenorio, El zapatero y el rey).

El predominio de las obras de Lope se debe a que en 1935 se

cumplió un nuevo centenario de su muerte.

Los principales intérpretes de los clásicos son las compañías de Ricardo Calvo, Enrique Borrás, Emilio Thuillier, Margarita Xirgu, Pepita Meliá-Benito Cibrián, La Barraca, El Teatro Escuela de Arte, El Club Anfistora y El Club Teatral de Cultura. En el caso de Lope, se agregan otras compañías y Don Juan Tenorio figura en el repertorio de muchísimas figuras que lo representan sistemáticamente los primeros días de noviembre.

Algunas obras narrativas son convertidas en dramáticas, como AMDG de Pérez de Ayala; Todo un hombre, de Unamuno, adaptada por Julio de Hoyos; Divinas palabras, de Valle-Inolán, en sí pieza teatral, pero que se representó en una adaptación de Rivas Cherif. Como dato curioso encontramos la puesta en escena de Berta, del capitán Fermín Galán, también concebida como drama, pero adaptada por Juan López Merino por su pobre técnica.

Regresan al escenario obras de autores consagrados que ⁽²⁵⁾ necesitan adecuarse al espectador por ser próximas en el tiempo: Pérez Galdós (La loca de la casa, Electra, Cassandra, El abuelo); Echegaray (De mala raza, El gran galateo); Dicenta (Juan José); Tamayo y Baus (Locura de amor) y otros.

En cuanto a los autores extranjeros, podemos señalar algunos muy bien representados, como Sófocles (Electra, adaptación de Hugo von Hofmannsthal y traducción de Eduardo Marquina y Joaquín Pena) y Séneca (Medea, traducida por Unamuno); las dos llevadas a escena por Margarita Xirgu; Shakespeare (Hamlet y Otelo), representadas por Ricardo Calvo y Enrique Borrás; Goethe (Clavijo); Molière (El médico a palos); Dumas (La dama de las camelias); Wilde (El abanico de lady Windermere).

También se representan las catalanas La bona gent, de Rusinol (traducción de Martínez Sierra); María Rosa y Tierra baja

de Guimerà, traducidas por Echegaray.

Es frecuente que alguna compañía extranjera visite Madrid con parte de su repertorio. Tampoco están ausentes de los escenarios algunas obras de Pirandello, W.S. Maugham, Lenormand, Cocteau o Shaw.

Junto con los lamentos por la decadencia teatral, algunos críticos presentan como solución la imitación de lo europeo del momento. La recomendación parece innecesaria, pues un alto porcentaje de lo representado está basado en traducciones o adaptaciones -algunas versiones muy libres- de piezas que ya habían alcanzado el éxito en París, Londres o centros de Alemania, Hungría y Estados Unidos. Algunas son clásicas o de autores modernos de valor como los que hemos señalado, pero la mayoría no pasan de vodeviles picarescos e intrascendentes como días de enredo, en ningún momento superiores a las nacionales y muchas veces peores. ¿Por qué se recurría a ellos? Simplemente para dar un respiro a la inspiración agotada por tanta exigencia de novedad. De todos modos estas obras anodinas y hasta disparatadas muestran que España no es una isla y que la corriente de frivolidad afecta también a Europa y a América. Claro que, como en todas las épocas, entre mucho intrascendente, las carteleras aportaban algunas opciones de calidad.

Un dato curioso nos demuestra que la preocupación por la decadencia teatral no es exclusivamente española: en un catálogo de obras, autores, actores y directores publicado en Londres en 1936, se comenta el hecho de que la crítica anticipa periódicamente la muerte del teatro. Durante los últimos trescientos años esa denuncia se habría repetido con regularidad. (26)

1.2.- Actores, empresarios y directores

Para que un texto teatral en potencia se convierta en acto debe mediar el actor. De todos modos no estudiaremos aquí la intemporal relación que puede establecerse entre el personaje y su intérprete sino el cotidiano -y a veces conflictivo- trato que existe entre el actor o la actriz de moda y el autor vivo, que justamente por estarlo, puede protestar ante una deformación de su criatura y a la vez ser presionado para que modifique una situación o un parlamento.

Como los actores también están implicados en la tan comentada decadencia de la escena española, trataremos de poner en claro el alcance de su responsabilidad, a la vez que intentaremos dar un panorama de su situación profesional.

Al exceso de salas teatrales para las características demográficas de Madrid hay que agregar la costumbre española de dar más funciones de las consideradas normales. Cristóbal de Castro atribuye a esta circunstancia el que los actores no puedan perfeccionar sus papeles:

España es la única nación europea donde actúan los teatros, diariamente, tarde y noche. En todos los demás países solo funcionan, de ordinario, por la noche, excepto los domingos y días festivos, en que los teatros españoles dan tres, y a veces cuatro, funciones sin interrupción. (27)

Sin duda la misma pasión por el éxito que obliga al dramaturgo a producir nuevas obras a un ritmo antinatural, sobrecarga al intérprete de trabajo. Por eso, cuando llega la fama y con ella la posibilidad de decidir, los actores optan por papeles semejantes a los ya hechos; en parte con la ilusión de repetir el éxito, en parte porque tienen adelantado el traba-

jo de la caracterización.

En ese momento era costumbre que los primeros actores o las primeras actrices fueran cabezas no sólo de reparto sino también de las compañías y oficiaran de directores o tuvieran tanto peso como ellos. Esta situación deriva a veces en la elección de las obras pensando en el exclusivo lucimiento personal. García Lorca atribuye muchos males del teatro al excesivo protagonismo que desean tener los actores:

En parte tienen la culpa los actores. No es que sean malas personas, pero... "Oiga, Fulanito -aquí un nombre de autor-, quiero que me haga usted una comedia en la que yo... haga de yo. Sí, sí; yo quiero hacer esto y lo otro. Quiero estrenar un traje de primavera. Me gusta tener veintitrés años. No lo olvide" Y así no se puede hacer teatro. Así lo que se hace es perpetuar una dama joven a través del tiempo y un galán a despecho de la arteriosclerosis. (28)

Sin embargo también hay que hacer notar el beneficio que un buen intérprete aporta al texto. Mc Gaha atribuye parte del interés que despierta el teatro de la época a la presencia de grandes figuras que siguen los pasos de las legendarias Rosario Pino o María Guerrero:

The extraordinary vitality of the Spanish theatre during the years of the Republic was made possible by the presence in Madrid of a great many singularly gifted actors and actresses. As in France, however, the theatre in Spain was securely dominated by great actresses. Many of the best plays were written specifically for such brilliant as Margarita Xirgu, Irene López Heredia, Carmen Díaz and Lola Membrives. The leading male rôles in these plays were often designed merely to enhance the talents of the female protagonists. (29)

Si buscamos un poco en las declaraciones de los dramaturgos de la época será fácil dar con varios ejemplos de piezas escritas pensando en una determinada actriz, generalmente especializada en un tipo ya consagrado.

Caperucita gris fue creada a propósito para Milagros Leal. Así lo declara su autor, Francisco Serrano Anguita:

Escrita para Milagros Leal, he pretendido que en Caperucita gris encuentre la admirable comediante todos aquellos matices en que su arte logra resplandor y fragancia.

(...)

Ni siquiera sabría qué otros artistas habrían de interpretar Caperucita Gris. Milagros Leal: ella lo era todo en el pensamiento y en el propósito.(...)

(30)

La crítica atestigua que la pieza está construida en función del personaje principal. Esta costumbre es arriesgada, pues puede desequilibrar el conjunto, pero muy frecuente.

Otro ejemplo lo puede suministrar Díez Canedo, para quien la personalidad carismática y vibrante de Carmen Díaz ha sido el modelo de Luis de Vargas al escribir Concha Moreno.(31)

Los recuerdos que, a manera de prólogo, coloca Enrique Jardiel Poncela al frente de sus obras iluminan un poco los oscuros momentos de la composición y ensayo de una pieza. Son, además, interesantísimos documentos sobre la relación del autor con actores y empresarios.

Muchas obras nacen por encargo. Los Álvarez Quintero, Marquina, Muñoz Seca y muchos más trabajan agobiados por los pedidos. Jardiel Poncela ha comenzado su carrera con fortuna y la empresa, satisfecha, le encarga una nueva comedia:

A raíz del estreno, verificado en abril de 1931 en el teatro de la Comedia de Margarita, Armando y su

padre quedé comprometido con el empresario de aquel coliseo, Tirso Escudero, para entregarle obra nueva en la temporada siguiente. (32)

Una de las preocupaciones del empresario es que la obra se adecue a su compañía. Tirso Escudero contrata una nueva actriz para la temporada y de inmediato lo pone en conocimiento de los autores para que la tengan en cuenta:

-(...) ¿Tiene papel en su obra?

-Hasta ahora, no; pero lo tendrá.

-Hágale usted un papel que sea "Ortas en mujer". ¿No la ve usted así?

-Sí, señor. Me parece muy bien. ¿Qué ha dicho del contrato de la Estesito Muñoz Seca?

-También le ha parecido muy bien. Va a hacerle la obra de presentación.

(...)

Nos despedimos y todavía al marcharse me advirtió Tirso:

-Que el papel sea largo, ¿eh?

-Descuide usted.

-Tenga en cuenta que le doy a la Estesito veinticinco duros de sueldo... (33)

La aparición de la actriz trae como consecuencia la creación de un nuevo personaje para Usted tiene ojos de mujer fatal:

Rectifiqué parte de lo que llevaba escrito del primer acto e introduje un nuevo personaje, el de Francisca, destinado a ser desempeñado por la Estesito. (34)

A veces un personaje se modifica no por presiones externas sino porque el autor, que conoce quién va a encarnarlo, desea compatibilizar las características de los dos. La creación sigue siendo a medida:

Pero la actitud de Somoza y el deseo de que él trabajara y se luciera, pues a nadie más que a mí le regocijaban sus brillantes y violentas cualidades de

actor cómico, me llevaron a cambiar el curso de la obra al convertir el tipo del doctor en otro que fuera, no galán sino un característico. (35)

Jardiel Poncela libra batalla en dos frentes: en uno para conseguir un público acorde con sus comedias; en otro, para conquistar su independencia como dramaturgo:

Pero en aquella época -1930- yo no tenía fuerza y autoridad como autor para hacer en la Comedia lo que hice, según va a verse, en el María Isabel en 1935, la noche del ensayo general de Un adulterio decente. (36)

La discusión entre el autor y una actriz arroja luz sobre la dificultad que entrañan los papeles por encargo: complican la tarea de elaboración, perjudican a la obra y no terminan por satisfacer ni a los actores para los que fueron creados:

-Perdone usted, María -le dije, volviéndome hacia ella- pero a la cabeza de los que no saben su papel está usted.

-Naturalmente -contestó sofocada -Tengo un papel de seis líneas... ¡Si usted cree que a mi categoría le corresponde un papel de seis líneas!

-Al hacerle a usted papel, sin ser necesario- repliqué- no he podido tener en cuenta su categoría, por que es imposible escribir una comedia en la que todos los personajes sean primeros actores y primeras actrices. He tenido que limitarme a hacerle a usted un papel, con objeto de que pudiera usted trabajar y no tuviera que "quedarse en el cuarto". No me olvido de que es usted una gran actriz, porque ya lo era usted la primera vez que asistí a un teatro; pero las grandes actrices demuestran que lo son lo mismo en los papeles grandes que en los pequeños; y sobre todo, ¡se los aprenden! (37)

Jardiel termina agotado por los celos profesionales del elenco y la incomprensión del empresario, pero ya ha ganado el prestigio necesario para poder hacer su voluntad:

La experiencia de Un adulterio decente me impedía -e iba ya a impedirme siempre en el futuro- acomodar la obra en proyecto al cuadro de intérpretes de ninguna de las compañías constituidas, (...) (38)

Lógicamente el autor consagrado es el que impone sus condiciones. Como ejemplo podemos citar a Benavente, que disgustado con la dirección del teatro Español. impide que sus obras se den en esa sala. Por eso Margarita Xirgu debe trasladarse al Muñoz Seca para estrenar De muy buena familia. Con posterioridad, la actriz convence al autor y éste permite representar la misma pieza en el Español -donde ella trabaja- en una función benéfica.

Representar un papel en una comedia de moda tiene dos consecuencias positivas para un actor: la ganancia económica y la vigencia ante el público. Ser elegido para formar parte de un elenco es una confirmación de su valía. No es de extrañar que los actores luchen por sus puestos y presionen a los autores.

Tampoco es sencilla la relación del empresario con el dramaturgo. Para el primero, la faceta comercial del teatro es la más importante porque de ella dependen la subsistencia de la compañía y el trabajo de muchas personas. Un alto alquiler por la sala, los impuestos, los sueldos y la competencia del cine, con entradas más baratas, son pesos que, a la hora de elegir una obra, inclinan la balanza a favor del éxito fácil.

Pérez de Ayala atribuye a los fuertes gravámenes muchos de los problemas de mundo teatral:

Se me olvidaba: entre los impuestos del Estado, de la Diputación y del Ayuntamiento, en Madrid se llevan más del sesenta por ciento del ingreso de los teatros. Así se explica todo. (39)

Felipe Sassone, autor y empresario, confirma con su propia experiencia los juicios de Pérez de Ayala y confiesa que frecuentemente los abultados gastos imponen la disminución de los sueldos de los actores y la línea del repertorio de la compañía, si ésta quiere sobrevivir. Por eso, consciente del peso que tiene el público en el negocio teatral, recomienda al espectador que en vez de quejarse, apoye con la asistencia y el aplauso a los esfuerzos de los autores y empresarios que pretenden renovar la escena española. Sin esa colaboración que aportará la base económica imprescindible para montar un espectáculo, las creaciones del dramaturgo y el entusiasmo de la compañía morirán sin ver la luz.

El autor innovador debe luchar contra el miedo al fracaso comercial:

Sí, sí, tiene que luchar con las Empresas y con los amigos de las Empresas ya que empresarios y amigos no tienen más punto de referencia para sus juicios que saber lo que gustó, y así sólo quieren lo que se parece a lo que gustó. Es como el tabernero que hizo buen negocio vendiendo peleón y no se atreve a vender borgoña. (40)

Los empresarios también sufren la presión que provoca la necesidad de estrenar frecuentemente para mantenerse en un nivel competitivo. Las memorias de Enrique Jardiel Poncela muestran las preocupaciones de Eduardo Yáñez, responsable del teatro Lara:

-Yo "debuto" el siete de septiembre con una cosa de Fernández de Sevilla. Eso no aguanta más que una semana. Vuelvo a estrenar el dieciocho otra cosa de José de Lucio. Con ello tiro hasta octubre... (41)

Es difícil que con tan repetidos cambios los actores puedan preparar a conciencia la caracterización de sus personajes.

Tampoco se invertirán sumas importantes en la puesta en escena, pues en lapsos demasiado breves difícilmente se podrán amortizar los gastos. Todo contribuye a crear la imagen de pobreza e improvisación que denuncia la crítica.

Lógicamente, las empresas pretenden asegurar sus actividades y encargan a los autores de éxito las obras con la debida anticipación. Enrique Chicote, a la vez actor, director y empresario, hace su pedido a Luis de Vargas:

Todos los años, al acabar la temporada del Cómico, Enrique Chicote le dice a Luis de Vargas: "Cuento con una comedia de usted, querido amigo, para inaugurar la del año próximo. Que no me falte, ¿eh?"
(...)

Luis de Vargas paga muy gustoso esta contribución, y conocedor, como pocos, del clima del Cómico, a él se atempera al escribir sus comedias hogareñas, bien intencionadas y pulcras, que en todo pone Luis de Vargas un recto propósito moralista. (42)

Son muchas las compañías que, al igual que el teatro Cómico, adquieren un estilo reconocible, pero la mayor parte de las veces lo consiguen gracias a las repeticiones de temas y caracterizaciones que alguna vez gustaron.

Hay recursos peores: escudados en un tono de broma, los autores de la revista Las niñas de Peligros confiesan que, para sortear la crisis, la empresa confía más en la belleza de las muchachas del conjunto que en el valor de la obra:

Con que ya lo saben ustedes: las chicas de Martín sa len monísimas y desnudísimas y... a ver si hay modo de llenar el teatro 400 noches seguidas, que falta ha ce con esta crisis teatral, que nos está llevando a empresarios y autores a una anemia, que hay a quien le llegan las ojeras a la vuelta del pantalón. (43)

La figura del director de escena comienza a potenciarse en ese período. Si su postura es inteligente, puede aportar enormes beneficios, tanto a la compañía como al público.

Díez Borque lo ve como un co-autor del texto, responsabilidad que también comparte con el actor. (44)

Díaz Plaja amplía la función del director de escena, pues encuentra que por su posición y su enfoque puede ser considerado como un privilegiado representante del espectador:

En este sentido, el realizador es un delegado del público; primero, porque es el único que no está directamente vinculado al espectáculo con un fruto propio; segundo porque es el único que puede ver la representación "desde fuera", desde la misma sala donde va a ser juzgada, y sus ojos y sus oídos van a juzgar las palabras, los vestidos o los telones con la frialdad de quien examina una labor ajena. (45)

En julio de 1932, el periódico ABC realiza una encuesta entre los críticos teatrales del momento sobre los defectos que ellos habían notado en la temporada anterior. Juan G. Olmedilla, perteneciente al Heraldo de Madrid, cree que una solución para mejorar el bajo nivel de los espectáculos podría residir en la figura del director de escena:

El defecto de los intérpretes se corregiría tal vez desvinculando de las figuras preminentes de cada compañía el cargo de director de escena, y sometiendo a todos -actores, autores, empresa y público- a la tiranía estética de un director que no actuase como intérprete de la obra y que no teniendo otra participación en el negocio que su sueldo, pudiera mantenerse ecuánime, en derecho al logro de sumisión ordenadora y valorizadora, en su puesto de supervisor del teatro. (46)

Volvamos un momento a los juicios que reciben las empresas.

En una charla sobre teatro llevada a cabo en febrero de 1936, García Lorca atribuye la decadencia a las empresas comerciales que dominan la escena con exclusividad:

Yo oigo todos los días, queridos amigos, hablar de la crisis del teatro, y siempre pienso que el mal no está delante de nuestros ojos, sino en lo más oscuro de su esencia; no es un mal de flor actual o sea de obra, sino de profunda raíz, que es, en suma, un mal de organización. Mientras que actores y autores estén en manos de empresas absolutamente comerciales, libres y sin control literario ni estatal de ninguna clase, actores, autores y el teatro entero se hundirá cada vez más, sin salvación posible. (47)

La creación de teatros con subvención estatal, libres de la zozobra económica, es un excelente recurso para mantener vivo el interés por los clásicos, para dar a conocer nuevos rumbos y para intentar, con tiempo y paciencia, modificar los gustos vigentes. Pero imponer un control literario sobre el teatro comercial parece sumamente difícil, sobre todo porque sería muy complicado establecer las pautas de juicio y qué organismo lo llevaría a cabo. En cuanto al control estatal, fuera de lo económico, sanitario o urbanístico, se convierte en una peligrosa función, pues da pie a la censura política que puede resultar más nefasta que el gusto poco educado del público o el afán lucrativo de una empresa.

1.3.- El espectador

En toda creación artística está implícita la presencia de un destinatario, pero probablemente sea en el teatro donde éste tenga más influencia.

André Helbo llama la atención sobre la importancia de la función fática o "función de contacto", privilegiada en el género dramático. (48) También recuerda Helbo la inclusión del espectador en la acción, en forma simbólica, a través del coro, que fue un elemento funcional indispensable en la antigüedad y ha sido rescatado por el teatro moderno. Esta y otras experiencias que incorporan activamente al público dentro del espectáculo, se hacen la reflexión del género sobre su misma esencia y la importancia que le atribuye a un socio que, aunque en algunas épocas se mantuviera en silencio, en ningún caso puede ser ignorado.

La estética de la recepción, al desplazar el punto de vista del análisis desde el emisor (autor) o el mensaje (obra) al receptor (lector-espectador), profundiza la relación entre el creador y el destinatario de la obra. Así se llega a captar la importancia de este último en el momento de la producción. Ricardo Senabre cita el testimonio del novelista Francisco Ayala:

El ejercicio literario se desenvuelve dentro de un juego de convenciones gobernadas en gran parte por la entidad del destinatario; según quien éste sea, así se configurará el mensaje, pues la relación entre escritor y lector constituye el sentido de cualquier actividad literaria, al determinar su forma.

(49)

De todos modos no es fácil ponderar el grado de influencia del receptor implícito o del receptor ideal en la poesía o la narrativa. En la mente del autor son abstracciones y pueden

distar de lo real. El contacto inmediato del dramaturgo con su público diluye lo abstracto y convierte al receptor en un ser concreto, personal e independiente, con el que está obligado a convivir y con quien hay que contar, porque su juicio abre o cierra puertas al futuro profesional. Pérez Minik señala la presión que ejerce la figura del espectador sobre el dramaturgo:

El lector de una novela o el de una poesía es algo distante y misterioso cuyas reacciones no se conocen nunca de manera directa. El novelista o el poeta escribe, es muy probable, pensando en él. Pero este pensamiento será siempre indeterminado o muy restringido. El dramaturgo necesariamente no tiene otro remedio que pensar y ejecutar su obra en función de ese público concretísimo, la sociedad, la gente, un nuevo coro, con quien ha de entablar el gran debate de su victoria o su derrota. Esta pugna inmediata está implícita en la naturaleza del teatro. (50)

Luis Araquistain, con su habitual energía, denuncia la influencia del espectador, que corresponde a una clase social determinada en la época que nos ocupa:

El señorío del teatro contemporáneo corresponde a la burguesía. Ella paga, ella manda, ella impone sus gustos y preside la mutación de los géneros. En España como en el mundo entero. (51)

Los intereses del autor y del público no siempre corren juntos. A veces se entabla una lucha entre ambos, sobre todo cuando un dramaturgo intenta modificar el gusto vigente. En Comedia sin título, García Lorca encarna a esas dos fuerzas antagónicas y las saca a escena:

ESPECTADOR 1º: Tengo derecho. ¡He pagado mi butaca!
 AUTOR: Pagar la butaca no implica derecho a interrumpir al que habla, ni mucho menos juzgar la obra.
 ESPECTADOR 1º: Absolutamente.

AUTOR: A usted le gusta o no le gusta, aplaude o rechaza, pero nunca juzga.

ESPECTADOR 1º: La única ley del teatro es el juicio del espectador. (52)

El autor de ficción es muy duro con su público, a quien ve casi como a un enemigo. En la realidad también encontramos posturas semejantes; Benito Pérez Galdós, a pesar de cosechar triunfos en el teatro, abomina del espectador y del aparato que rodea a la representación. En una carta a la actriz María Guerrero le explica por qué no asistirá al estreno de una de sus obras:

No voy al estreno de Los condenados ni a ningún estreno porque sepa usted que odio el teatro y el público.

En un párrafo posterior confiesa que ha escrito Voluntad movido por el cariño que profesa a la gran actriz, pero que duda del grado de aceptación que la pieza pueda tener:

Dudo mucho que esta obra prosaica y bourgeois les guste a estas recuas que llamamos público. (53)

La dureza del juicio es atenuada por el hecho de estar inscrita en el contexto de una carta privada. De cara al público y dentro de los años que estudiamos también encontramos amargas quejas por parte de autores que presienten o comprueban un fracaso al no haber coincidido con el gusto del público. En unas palabras que ofician de prólogo a Espejo de avaricia, Max Aub defiende la calidad de su obra ante la posible incomprensión de los espectadores:

No cree quien esto escribe, y lo hace por salir al paso a lo que algunos amigos le manifiestan, que esta comedia sea peor que tantas al uso diariamente representadas, ni la supone incapaz de lucir ante espectadores de cualquier calaña, sino al contrario. Pero el comercio de nuestro teatro vive a merced de una sola

calidad de público (...)(54)

El autor marca con desdeñosa altivez la distancia entre el producto de su ingenio y "la calidad de público" del que vive el teatro y que Araquistáin identifica con la burguesía.

Sin embargo las preferencias por la comedia elegante, el ligero vodevil, el cómico astracán y el popular sainete no son patrimonio de la burguesía con exclusividad. El proletariado comparte los mismos gustos. Miguel Bilbatúa, en su estudio sobre el teatro de agitación política desde 1933 a 1939, muestra un panorama de las representaciones en las Casas del Pueblo y en las organizaciones culturales obreras:

En primer lugar destacan la representación de juegos cómicos tradicionales, de corte naturalista y de carácter paternalista-popular, que muestran la incidencia de la ideología pequeñoburguesa, y de los gustos que podemos llamar comerciales, en el proletariado. (...) En segundo lugar, gran número de representaciones de zarzuelas, especialmente del "género chico", más o menos adaptadas a las necesidades del lugar. En tercer lugar, representaciones de obras escritas por personas ligadas a las organizaciones obreras, y concebidas como obras de tesis. Estas obras remedan formalmente a los sainetes y jugueteros cómicos del primer apartado, invirtiendo el carácter positivo o negativo de los personajes tradicionales, para desembocar en la tesis del autor (...)(55)

Hasta para transmitir una nueva ideología se emplean las formas ya consagradas, quizás por temor al rechazo en caso de emplear otras, quizás porque los autores de las piezas del tercer apartado no fueran hombres de teatro y, al carecer de técnica y creatividad artística, lo único que podían hacer era copiar. De todos modos, lo que nos interesa es resaltar que el gusto y la moda no son privativos de una clase social sino que abarcan

a casi todo el conjunto de una población.

De todos modos, si se continuara siempre con la misma línea porque es exitosa, se llegaría a una inmovilidad total. Un círculo vicioso en el que el autor repite lo que le gusta al público y éste lo acepta porque no tiene otra cosa. La historia nos dice que una situación así no se mantendría por mucho tiempo, porque las sociedades, a pesar de su rechazo al cambio, son dinámicas y todo proceso trae aparejado su cuota de modificaciones, sobre todo en los aspectos culturales. Ni el teatro ni el público de 1930 son iguales a los de principios de siglo. Más aún, a partir de la Primera Guerra Mundial los gustos de toda Europa se han modificado. En 1927, José María Salaverría comenta la disposición del público del momento en un artículo del ABC: grupos inquietos, movedizos, poco dispuestos a escuchar un lento drama de tesis, deseosos de ágiles y entretenidos espectáculos, con miedo al aburrimiento. (56)

Pocos años después, Jardiel Poncela confirma el juicio anterior de una manera práctica: rehace una obra para adecuarla a la idiosincrasia del espectador del momento:

Era la tercera vez que colocaba sobre mi mesa de trabajo la misma comedia. Y por tercera vez decidí rehacerla, pues al leer aquellos dos primeros actos de Cuatro corazones con freno y marcha atrás, contruidos para los teatros de Broadway, comprendí que le resultarían excesivamente largos al nervioso e impaciente público de España; y su acción, demasiado diluida. (57)

Jardiel Poncela amoldará el ritmo de su obra a las características del público, pero no se plegará a los dictados de su gusto. Él lucha por imponer su estilo y lo consigue. Crea "su público"; tarea reservada al artista innovador, nunca al imitador,

que aprovechará las circunstancias ya dadas:

El autor teatral que no es artista se dirige al público existente; el autor teatral que es realmente artista tiene que hacerse un público que no existía aún. (58)

También Pedro Muñoz Seca declara enorgullecerse de haber creado un público para sus obras, y en este campo, la paciente y pulcra actividad de Benavente fue modélica, según palabras de Ángel Berenguer:

La gran aportación de Benavente al teatro del período que nos ocupa fue el ejemplo de cómo un autor debe "hacerse" su público, conseguirlo y mantener su interés por el producto que de forma continuada se le ofrece. Benavente consiguió producir una mercancía variada, abierta a novedosas exquisiteces formales y segura ideológicamente. Él mismo se impuso sus límites y consiguió prestigiar la marca de su producción. Si no tuvo la profunda visión del genio creador, cultivó, sin embargo, el talento productivo. De una manera continua y eficaz fue construyendo su casa en la ladera soleada y protegida de aquella montaña atormentada que fue el teatro español hasta 1936. (59)

Como resumen nos queda la idea de que el gusto del espectador influye en el autor, pero también puede ser modelado y modificado por el talento del artista, aunque con esfuerzo.

Además, frente a muchas opiniones que, antes y después del período estudiado, acusan al público de ser la principal causa de la decadencia del teatro, encontramos esta clara defensa de Alfredo Marquerite:

El público, los públicos, no son ni pueden ser un escudo hipócrita tras el que intenten cubrir sus muy vulnerables blancos empresas y autores. (60)

1.3.1.- Participación activa y espontánea

Como hemos visto en las páginas anteriores, algunos críticos adoran el fervoroso público que asistía al estreno de una comedia de tesis como a un acontecimiento nacional y se sienten defraudados por la búsqueda de entretenimiento, que parece ser la meta del espectador de entonces. Pero estos comentarios no deben engañarnos. El público dista mucho de ser indiferente y su participación asidua en alborotos y escándalos demuestran que no ha perdido la pasión que caracterizaba a la generación anterior. Como ejemplo, Michael Mo Gaha comenta las encendidas expectativas que despertó la versión escénica de AMDG y su alborotado estreno:

The theatre Beatriz opened on November 6, 1931 with the debut of Mercedes Meriño in a dramatic adaptation of Ramón Pérez de Ayala violently anti-jesuit novel AMGD (La vida en un colegio de jesuitas). From the time of its announcement, the première became a topic of heated discussions in cafés and social gatherings all over the city. All seats for the opening-night performance were sold out several days in advance. The theatre's management, bearing the possibility of violent incidents, requested extra police protection for the première, but the request was ignored. The audience began arriving at 10:00 p.m., and by curtain time 11:45 the house was packed. As soon as lights were dimmed, several provocative shouts were heard from the rear of the theatre and aroused an immediate response from other sectors of the audience. The actor who was reading the play's prologue found it impossible to continue, and the houselights were turned back on. By this time, most of the audience was involved in a general brawl. The few policemen stationed in the neighborhood soon arrived, but they were scarcely able to remove the wounded. Attempts to quell the disturbances were hopeless. Finally, summoned by an urgent call from the theatre's manager, a squadron of the Republic's newly created élite Guardias de Asa arrived and succeeded in restoring order. The performance resumed, but the houselights remained on and

the police were stationed at strategic locations throughout the audience. Forty-five persons were arrested, including several prominent military officials. The theatre also sustained considerable damage (torn upholstery, destroyed furniture, etc) but the box-office receipts more than compensated for the cost of repairs.

(61)

Los destrozos no sólo fueron compensados con creces por las ganancias sino con una fama de especialista en temas polémicos que sería aprovechada en el futuro por el teatro. En él se estrenarán además Santa Rusia, ambigua obra de Benavente sobre el comienzo de la lucha de Lenin, y El divino impaciente de Pemán, uno de los mayores éxitos del momento. Como curiosidad señalaremos que esta última obra presenta una ideología totalmente opuesta a la de AMGD, ya que recrea la figura de San Francisco Javier poco después de que la Segunda República expulsara a los jesuitas de España.

Aunque no se repita el descomunal escándalo de AMDG, son frecuentes las piezas que provocan airados comentarios y algo de alboroto. Casi todas las de contenido político o que incluyen opiniones sobre la actualidad dan pie a que se formen en la sala grupos a favor y en contra que defienden ruidosamente sus puntos de vista. La mercadería de la Dalia Roja nos proporciona un ejemplo. Su autora, Pilar Millán Astray, sostiene una postura muy clara en contra del divorcio y la obra resulta una especie de tribuna. Como también es muy lenta, el público se aburre y encuentra oportuno asentir o disentir en voz alta con lo que sucede en el escenario. El episodio no pasa a mayores, pero es comentado por la crítica en la reseña de estreno. (62)

El hombre desahabitado constituye un caso especial. Es unánimemente bien acogida, pero su autor, Rafael Alberti, provoca al

fin de la representación un escándalo de proporciones. Él mismo lo recuerda en La arboleda perdida:

No diré que la de Hernani, pero sí una resonante batalla fue también la del estreno (febrero, 26). Yo seguía siendo el mismo joven iracundo -mitad ángel, mitad tonto- de esos años anarquizados. Por eso, cuando entre las ovaciones finales fue reclamada mi presencia, pidiendo el público que hablara, grité con mi mejor sonrisa esgrimida en espada: "¡Viva el exterminio! ¡Muera la podredumbre de la actual escena española!" Entonces el escándalo se hizo más que mayúsculo. El teatro, de arriba a abajo, se dividió en dos bandos. Podridos y no podridos se insultaban, amenazándose. Estudiantes y jóvenes escritores, subidos a las sillas, armaban la gran batahola, viéndose a Benavente y los Quintero abandonar la sala, en medio de una gran rechifla. (63)

En el ABC del día siguiente, un crítico deplora la actitud de abierto desafío del joven autor:

El público dedicó a la obra, merecidamente, sus admirativos y alentadores aplausos, que contrarrestaron los discrepantes. Son inevitables actitudes, a las que no debe nunca corresponder el autor con airado gesto, pues pudiera traducirse de otro modo. La estimación literaria y personal que sentimos por Rafael Alberti no obsta para que reprobemos las imprudentes palabras dirigidas al público al finalizar El hombre deshabitado. (64)

El propósito de Paso y Dicenta al escribir El espíritu de El vino es exclusivamente hacer reír. Por eso suena extraño el alboroto que surge de improviso entre el público. Un crítico lo atribuye al clima delirante de la pieza. Este incidente sirve para demostrar lo activo que es el espectador de la época y el poco estímulo que necesita para expresar sus opiniones e intervenir en cualquier disputa. (65)

1.3.2.- La crítica

El crítico es una modalidad del espectador capacitado especialmente para cumplir la función de juez y guía del autor y del público a la vez.

Durante todo el desarrollo de este trabajo hemos recurrido a la crítica, principalmente de la costánea. No insistiremos demasiado en ella para evitar la reiteración. Sólo trazaremos un rápido panorama de su funcionamiento: cómo se comporta con el dramaturgo y cuáles son sus temas preferidos:

Por lo general, todos los críticos del momento siguen una línea que clama por la renovación. Rechazan la continua repetición de temas y procedimientos, la búsqueda del éxito fácil, la claudicación frente a gustos toscos sin hacer nada por modificarlos. Entre muchas, elegiremos como modelo a una de Alfredo Marqueríe. El autor objeto de la crítica es Adolfo Torrado, ya consagrado al comenzar la Segunda República y que continúa su carrera aún después:

A una gran masa, a la mayoría del público, le gusta las comedias de Adolfo Torrado, le entretienen y le divierten. A la minoría y a la crítica le sucede en general lo contrario. Quizás en el fondo el señor Torrado esté convencido de que la crítica tiene razón y de que sus obras son de burda traza, disparatadas, artificiosas y falsas, sin profundidad psicológica, sin estudio de caracteres, sin novedad ni originalidad en el lenguaje, sin finura ni honduras humanas; obras donde lo cómico se mezcla a lo dramático en mixtura explosiva; falta de gradación y de matiz, donde todo se subordina al efecto fácil de una situación o de una frase. Pero cuando el señor Torrado mira las carteleras y la taquilla y ve el enorme número de representaciones y los ingresos que esas obras le proporcionan, sin duda piensa: "la crítica no sirve para nada". Materialmente hablando, el señor To-

rrado tiene razón. Pero no por eso deja de ser lamentable que un hombre de su ingenio, de su habilidad y de su gracia y simpatía personales siga haciendo las cosas que hace. (66)

La mayoría de los críticos son más rigurosos con las figuras consagradas que con el autor que se inicia. A.C., al comentar el estreno de Aquella noche..., de Agustín de Figueroa, reconoce hacer concesiones dada la inexperiencia de éste:

Pero ha de reparar la crítica en que no puede ser la misma para un autor experimentado que para el que empieza a conocer los recursos y hasta pudiéramos decir las marrullerías del oficio. (67)

En algunos casos, el voto de confianza hacia los novatos se acompaña con algún consejo, como el que da el mismo A.C. a Vicente Meliá y Eduardo Buil, responsables de La casa de doña Andrea o la suerte de la fesa:

Pero hemos de dar un consejo a estos autores. Son jóvenes, están llenos de ardimiento para la lucha y de afán de triunfo. Dejen, pues, los temas viejos y sobados, para abordar asuntos nuevos, vibrantes y originales, de que tan necesitada está nuestra escena y que exige a gritos la vida actual. (68)

También el prestigioso Díez Canedo aconseja prudencia a Rafael Alberti, a la vez que señala sus desaciertos en Fermín Gálán, a todas luces obra de circunstancia:

La tragedia griega, con una sola excepción entre las que han llegado a nosotros (Los persas), pide asuntos a la antigüedad legendaria. El drama moderno, hasta cuando aspira a tragedia, no exige esa distancia. Sin embargo, el poeta que se inspira en un hecho contemporáneo y pretende llevarlo a las tablas hará bien en reflexionar el cuándo y el cómo. (69)

Los artículos de crítica no tienen por qué reflejar un mismo parecer, pueden responder a diferentes puntos de vista. Pero también hay que tener en cuenta que la conducta de los críticos no deja de ser típicamente humana. Como cualquier hombre, ellos tienen sus ideologías y sus escalas de valores. A veces sus juicios surgen contaminados, faltos de imparcialidad. Las simpatías o antipatías, las tendencias políticas, pueden menguar los defectos o multiplicar los aciertos. Lo más probable es que ni los mismos críticos sean conscientes de esta deformación en el momento. En especial, en épocas conflictivas.

De todos modos se encuentra más coincidencia en las críticas de los distintos periódicos referidas al estreno de una obra y que evalúan su calidad, que en los artículos (generalmente posteriores) que enjuician la trayectoria de un autor. En este caso es más fácil que las ideas del crítico choquen con las del dramaturgo. Robert Louis Sheehan estudia la crítica sobre Benavente y halla una disparidad tan acentuada que casi la inutiliza:

In the preceding pages we have seen that a broad spectrum of critical opinion on Benavente from the inception of his career until the present, shows that critics have been divided on his place in Spanish letters. In most cases the contrast has been so strongly marked that it is difficult to believe that two critics holding opposite views are indeed referring to the same writer. As indicated earlier, what has been needed to eliminate some of these contradictions, and to establish a more balanced view, is a more complete analysis of Benavente's Obras. The dramatist must also be placed in a fuller historical context if we are to evaluate properly his esthetic, social and philosophical ideas. (70)

Una revisión semejante también podría ser aplicada a otros dramaturgos de ese momento.

1.3.3.- La censura

El Estado puede convertirse también en espectador. En ese caso, su voz será la censura.

No vamos a tratar aquí este tema en profundidad porque el intento excedería nuestros límites, sencillamente mostraremos algunos casos citados por periódicos y críticos de la época.

La mercería de la Dalia Roja aparece como caso singular. No hay indicios de que haya sido prohibida en ningún momento, pero su autora fue multada por una frase del tercer acto sobre la permanencia del catolicismo en el espíritu español, que se interpretó como una agresión hacia el régimen. (71)

En La Voz, Díez Canedo comenta lo ocurrido con el estreno de El gran ciudadano. Se había impedido que la pieza subiera a escena en la fecha establecida, pero dos días después es autorizada. El crítico advierte que la medida es inoportuna y que carece de lógica, sobre todo porque esta obra de Muñoz Seca no contiene críticas al gobierno:

Hace dos días, El gran ciudadano se congeló momentos antes de su estreno, pero anoche, descongelado ya, pudo salir a pretender la justificación de las gacetillas que por adelantado, calificaban su éxito de "clamoroso". Alabaremos la suspicacia de quien, llamado a velar por la tranquilidad pública, creyó posible que esta se turbase con las incidencias del estreno. Ya habrá visto que no existía motivo. Porque es de suponer que El gran ciudadano se habrá estrenado tal como estaba, sin otra modificación que la del título (El ciudadano de honor, primeramente), aceptada con anterioridad a la orden de suspensión. No puede prestarse un autor de crédito a desfigurar conscientemente su obra: antes preferiría verla destruida de los carteles con su bandera intacta. De modo que si ha llegado a representarse, sin duda ha de estar como estuvo. (72)

En un apartado anterior comentábamos la activa participación de los espectadores que se manifiesta ruidosamente polarizándose en dos bandos. La primera obra de Benavente durante la Segunda República, La melodía del jazz-band, se presta para las intervenciones desde la platea gracias a las alusiones sobre la actualidad tan frecuentes en ese momento. Díez Canedo, en su habitual columna de crítica teatral, comenta los incidentes y, con sensatez, les quita importancia:

Buena parte del diálogo va entremezclada con alusiones a la actualidad. Una de ellas produjo ciertas discrepancias entre algunos espectadores, después de la carcajada primera. Porque unos la celebraron como victoria del espíritu reaccionario y otros protestaron como si la República o sus hombres fuesen cosa tan frágil que pudieran peligrar por un chiste asestado con gracia. No hubo tempestad. Sólo una leve nubecilla. (73)

La piedra del escándalo fue un comentario irónico que tocaba de cerca al Ministro de Hacienda, don Indalecio Prieto. La reacción desproporcionadamente violenta ante un chiste se debe a la extrema sensibilidad que reina en un momento tan complejo.

Ismael Sánchez Estevan señala la incómoda situación de Benavente durante ese período (74), y Michael Mc Gaha atribuye las presiones al excesivo celo en la defensa del nuevo régimen que se percibe en el ambiente:

He likes to think of himself as a sort of national conscience. He was an independent, and he had always taken the liberty of attacking what he considered the errors and follies of government officials, whether liberal or conservative. These attacks had usually been tolerated. However, the Republic was still young and insecure and was not yet mature enough to accept criticism of any kind. (75)

1.4.- Los géneros más exitosos

En el siguiente apartado trazaremos un rápido panorama de las preferencias del público en materia de géneros.

La nota más característica es la suplantación de lo dramático por lo cómico en la cartelera de la época. Como muchos otros críticos, el del periódico ABC lamenta, lúgubre, el abandono del drama, al que considera superior a la comedia, y aplaude la aparición en escena de Noche de levante en calma, uno de los pocos exponentes del prestigioso género que pueden verse entonces:

Esa monstruosa vulgaridad de que al teatro debe uno ir a divertirse y no a ver dramas, porque bastantes problemas y preocupaciones se tienen en la vida, está de tal modo enquistada en la opinión de las gentes, que hoy puede decirse que el drama, que es el penacho del teatro, casi ha desaparecido. Rara vez se señala su presencia, como pudiera señalarse la de un aerolito que cayera sobre la tierra, o el paso por el firmamento de un nuevo cometa. (76)

Este fenómeno se puede apreciar en toda Europa a partir de la Primera Guerra Mundial y coincide con la masificación del teatro y con la pérdida de su función como tribuna de ideas. Divertirse parece ser la consigna general, aunque no se recurre a la total evasión. De ser así, la inclusión de la actualidad más inmediata, una de las principales características de toda obra teatral de esa época, no tendría sentido. Lo que se pretende es absorber la realidad a través del filtro de la risa, minimizar los conflictos, soñar con una fácil solución.

Junto a la comedia -con todas sus modalidades incluyendo las líricas-, el sainete comparte las preferencias de la mayoría de los espectadores. En un ambiente popular y de conflictos esquemáticos también se busca la risa fácil y tranquilizadora.

1.4.1.- Lo cómico y sus modalidades

Estadísticamente la comedia es el género más representado en el momento. Según la tradición que se remonta a Aristóteles, se opone a la tragedia, su hermana más prestigiosa por tema y finalidad. Mientras los personajes de esta última actúan en un nivel de grandeza, -aún cuando sus acciones puedan desviarse del ideal ético, impulsadas por la pasión o por acontecimientos externos-, los asuntos de la comedia son de nivel inferior, no se nutren en mitos universales sino en la realidad cotidiana. El desenlace busca un final feliz; en cuanto a la finalidad, lo que la comedia pretende es lograr la risa cómplice del público, que también podrá servir como vehículo de sátira o de moralidad.

Nos detendremos un momento para considerar lo que Lenin Garrido, en su tesis doctoral sobre la imagen teatral, considera la catarsis cómica:

Considerando la catarsis como actualización en el público de pensamientos, sensaciones y emociones poseídas a priori por el hombre, es necesario afirmar que la risa puede producir un efecto catalizador semejante al que siempre se ha aceptado que produce el terror trágico: cuando hemos conocido una realidad humana hecha evidente por la presentación escénica, cuando hemos vivido en el mismo tiempo y espacio en que se desarrolló la imagen activa en toda su fuerza, y nos hemos reído, es muy probable que hayamos logrado una más amplia comprensión de la naturaleza del hombre y por consiguiente de la propia. Al igual que la sensación de terror estimula la capacidad perceptiva del hombre que está sentado ante el espectáculo, y le permite conocer verdades profundas de la grandeza del hombre, igualmente la comedia logra dar la suficiente seguridad para poder aceptar las limitaciones del hombre. (77)

Según Pavis, gracias a la risa, el público se siente protegido por un sentimiento de superioridad ante la exageración, contraste o sorpresa de lo que está observando. Se establece una distancia que ayuda a la evaluación de los acontecimientos y al juicio sereno. Así la comedia y su saludable consecuencia, la risa, actuarían como mecanismos de defensa contra la angustia, como una especie de "anestesia afectiva" (78).

Serge Salatin al estudiar el "género chico" también afirma la existencia del poder catártico del humor. Él circunscribe su juicio a la sociedad española del primer tercio del siglo:

En la evolución que caracteriza la burguesía española hasta 1931, el humor invadirá cada vez más los escenarios. El humor opera cada vez más como catarsis de una crisis creciente. Permite la evasión y así traslada los problemas nacionales sobre otro plano: el placer verbal, con todas sus implicaciones morales, funciona como "transferencia" ideológica (si se nos permite recurrir a un vocablo psicoanalítico). (79)

La verdadera evasión supondría una huida, un olvido. En la escena española la actualidad está presente siempre; pero gracias al chiste, la realidad pierde su carácter opresor, amenazador, se distancia, se empequeñece.

Por la catarsis cómica a la que aluden Pavis y Lenin Garrido, la comedia, además de entretener, cumple una importante función. Sin embargo, y siguiendo la tradición, se la considera inferior a la tragedia y a su continuador, el drama. Este concepto está tan arraigado que puede llegar a distorsionar el juicio de los espectadores. Enrique Jardiel Poncela resume su experiencia como autor de piezas cómicas en el siguiente juicio: "Lo dramático malo se estima más fácilmente que lo cómico bueno". (80)

El juicio anterior está cargado de verdad, pero también hay que reconocer la trivialización del espectáculo que se manifiesta no solo por la suplantación de lo dramático por lo cómico en la cartelera de la época -siguiendo la línea anterior, pensamos que una comedia puede ser tan valiosa como un drama y hasta superior a él-, sino por las modalidades preferidas, como el juguete cómico, el vodevil y la humorada, una variedad relacionada con la revista.

La acumulación de peripecias o la yuxtaposición de episodios arbitrariamente relacionados dan como consecuencia obras que carecen de acción integral, pero son atractivas para un gran sector del público pues proporcionan entretenimiento simple, emociones rudimentarias y un alto grado de evasión. Poco después, el cine y la televisión se harán cargo de la producción de la mayor parte de las piezas de estas modalidades, pero en el primer tercio del siglo pueblan los escenarios ante las quejas de la crítica especializada.

Pérez de Ayala busca el testimonio de Aristóteles para mostrar las razones de la aparición de tantas obras intrascendentes; razones que, según él, se adecuan con extraordinaria precisión al estado del teatro español:

Pues bien: el párrafo II de Pari Poietikes (Poética) de Aristóteles, comienza así, traducido al pie de la letra: "De las fábulas y acciones simples (trátase de obras dramáticas), aquellas de naturaleza episódica son las peores. Llamo episódicas las fábulas en las cuales se suceden los episodios sin verosimilitud ni necesidad. Estas fábulas están compuestas por una parte por los malos autores, porque son malos, y de otra parte por los buenos autores, para complacer a los malos actores. (81)

Además de las causas, Pérez de Ayala señala las nefastas con

secuencias que trae aparejada esa pereza intelectual y que afectará a todos los miembros de la tríada: autor, actor y espectador:

Esto era así en Atenas y será así en todas partes. Cuando el autor por ineptitud, por pereza, o por prisa (que es una modalidad de la pereza, en el orden de la producción), urde sus obras con episodios yuxtapuestos, o estira con parlamentos ociosos un asunto es caso (de este defecto prosigue hablando Aristóteles, a continuación de lo ya transcrito), la perfección y equilibrio de la obra se malogran; y no solo eso, sino que tales vicios estragan y corrompen la santidad del arte dramático, porque estropean por igual a la obra, al actor y al público. (82)

El espíritu de Elyino es un ejemplo de la infinidad de obras sin demasiado fundamento que pueblan la cartelera madrileña. Los autores consiguen su objetivo, que es hacer reír, pero el crítico del ABC lamenta que no hayan empleado elementos más sutiles:

Lo que no se puede negar es que el diálogo resulta ágil y chistoso. La agilidad resulta en muchísimos casos acrobacia, y el chiste labora sobre la imaginación, no con recursos sutiles, sino con medios enérgicos y contundentes. Pero es que la risa se arranca mejor tocando en los puntos sensibles de las coquequillas con las cerdas de un cepillo que con los flecos de una pluma. Dicenta y Paso quisieron hacer reír solamente. (83)

La deformación del gusto no es el único peligro que encierran estas modalidades de la comedia ligera, existe otro de carácter ideológico. La firvolidad con que son abordados muchos temas y la reiteración de los mismos en una y otra obra pueden crear la falsa idea de que la realidad es tal como aparece representada. A su vez esas imágenes han nacido de creencias y estereotipos presentes en la sociedad, pero al actualizarlos

una y otra vez en el escenario se corre el riesgo de fijarlas de tal forma que el público terminaría por suspender su propia capacidad de juicio y las tomaría como verdades inamovibles, cuando no son más que simplificaciones.

Parte del riesgo que apuntábamos nace en una de las características esenciales de la comedia: su capacidad para encontrar los temas en la vida cotidiana sin necesidad de recurrir al mito. De este punto surge una extraordinaria flexibilidad que le permite adaptarse a los distintos grupos sociales de cualquier época. Hacemos notar, sin embargo, que el realismo decimonónico le presta una eficacísima ayuda para afianzarse en la escena, porque la novela -reina del momento- coincide con la finalidad de la comedia cuando ésta se propone dar algo más que diversión. Las dos funcionan como conciencias críticas de la sociedad.

En este caso se conjuraría en gran parte el riesgo de la inmovilidad, pues la obra activaría el juicio del espectador; lo que seguiría existiendo es el peligro de fijar estereotipos.

Una de las particularidades de la producción del momento es la llamativa inclusión de temas de actualidad. A veces son sólo referencias o alusiones que buscan la risa, en otros casos constituyen el asunto de importantes núcleos de acción. A raíz de la promulgación de la ley del divorcio surgen La mercería de la Dalia Roja, de Millán Astray y La moral del divorcio, de Benavente; del anticlericalismo reinante, AMDG (versión de la novela de Pérez de Ayala); de la expulsión de los jesuitas, El diablo no impaciente; de la incursión de la mujer en el gobierno, La cartera de Marina, y así muchas obras más. De contenido eminentemente político son Fernán Galán, Alonso XIII de Bon-Bon, torre de sange o El poema de la República y Los enemigos de la Repu-

blica, de escaso valor salvo como propaganda.

La crítica correspondiente al estreno de Los ateos, de Antonio Estremera, confirma la importancia que ha adquirido la actualidad en las obras de la época:

Por lo visto, nuestros autores cómicos o dramáticos no pueden sustraerse a la actualidad política española. Desde hace algún tiempo, casi todas las obras que se estrenan contienen alusiones a sucesos relacionados con la gobernación del país. En este concepto, Los ateos, la comedia estrenada anoche en el Cómico, vence el record, pues no se limita a alusiones o comentarios de pasada sino que trata un tema que se ha entendido consustancial con la República. (84)

Aunque en este momento las alusiones políticas resultan las más interesantes, y aún las más valiosas como documentos, hay que hacer notar que no son las únicas. Abundan referencias al cinematógrafo y sus principales figuras, al deporte, a la moda (vestuario, músicaailable, locales de diversión, etc.) y a los intelectuales más conocidos; es asombroso, por ejemplo, el número de citas sobre el doctor Gregorio Marañón.

El chiste o la alusión a un acontecimiento de actualidad es de gran eficacia, pero por un lapso breve. Con el paso del tiempo, lo que se consideraba un hallazgo brillante se convierte en un concepto oscuro, a veces incomprensible. Esto nos hace pensar que muchos autores no soñaban con una larga vida para sus obras, sabían que eran efímeras como todas las modas. Sólo López de Haro, en Una conquista difícil, sugiere cambiar una conocida canción por cualquier otra que, al ponerse la obra en escena, sea de rigurosa actualidad.

De todos modos, estos chistes, comentarios y alusiones son de incalculable valor sociológico. En un artículo de Primer Ac-

to, correspondiente a febrero de 1963, Gonzalo Torrente Ballester enfatiza la importancia que los populares sainetes tienen como reflejo de la historia social de España:

Lo mejor y lo peor de la España comprendida entre la Gloriosa y la Dictadura están ahí, y no tan muerto, que, a veces, no levante cabeza y asome en el pie de una caricatura o en el quiebro de una canción. Buena parte de nuestro misterioso siglo XIX, que no conoce nadie, podría aclararse. Suponemos que el tema no habrá alcanzado todavía categoría universitaria. Pero ¿no sería más eficaz como material de una tesis que la resurrección de poetas muertos irremisiblemente a que tan aficionados son nuestros doctorandos?

(85)

Como hemos observado, estas palabras pueden adecuarse a la perfección a La Segunda República, momento en el que la actualidad no solo impregna al género chico sino también a la comedia y todas sus modalidades.

Torrente Ballester destaca que la función de la dramaturgia benaventina es reflejar la actualidad. (86) Ruiz Ramón (87) y Mc. Gaha continúan desarrollando este juicio:

Torrente Ballester has written that Benavente's theatre is a theatre of actualidad, as distinguished from realidad. Because of this fact, most of Benavente's work which seemed terribly modern and up-to-date at the time of its performance, now appears extremely dated. In their accurate recording of Spanish life in its most superficial and ephemeral aspects, these plays constitute an invaluable document for the cultural historian. (88)

La actualidad empapa las obras de Benavente, pero no es una característica exclusiva de su teatro sino de toda su época. Según el artículo de Torrente Ballester arriba citado, todo el género chico se nutre también en la actualidad, aún desde fechas

anteriores. El resto de los géneros lo adoptan en masa por el buen resultado que da, en especial cuando se buscan efectos cómicos.

Benavente puede haber ayudado a la difusión del recurso con su prestigio, pero aún antes de la Segunda República era ya patrimonio común.

Unos párrafos atrás también apuntábamos que lo actual está fatalmente relacionado con lo efímero. Las obras envejecen, pero tampoco esto es característico de la producción de Benavente sino un castigo del tiempo que alcanza tanto a sus obras como a la mayoría de las de sus coetáneos. Este castigo acompaña casi siempre al teatro, que por ser reflejo de algo dinámico y cambiante como la sociedad, corre el riesgo de convertirse pronto en inactual.

Fernando Lázaro Carreter nos proporciona un excelente ejemplo del envejecimiento de la obra dramática al comentar la reposición de La casa de los siete balcones en el semanario Blanco y Negro. Es este uno de los actos para conmemorar el vigésimo quinto aniversario de la muerte de Casona:

Había obtenido éxitos resonantes tras regresar de su exilio en 1962. Éxitos que, a quienes lo esperaban sin conocer sus obras del destierro, habían defraudado. Digámoslo sin rodeos, era inactual. Otras ventanitas (por ejemplo, Historia de una escalera, 1949; Escuadra hacia la muerte, 1953) se habían abierto y por ellas se oteaba una nueva modernidad y un compromiso con la circunstancia española.

(...)

Por desgracia, éste pudo disfrutar poco tiempo de ese triunfo en su patria, y sus obras desaparecieron con él de las carteleras. Es un caso claro de la monstruosa avidez con que el teatro devora a sus criaturas.

Alejandro Casona fue considerado durante el período que estamos estudiando como una de las más firmes promesas de renovación de la escena. Durante su destierro desarrolla una brillante carrera. Al regresar, sus obras resultan exitosas porque van al autor como el símbolo de una época, pero defraudan.

Sin embargo la producción de Casona ha continuado y mejorado la línea que se aplaudió como innovadora. Salvo Nuestra Natacha, obra de intención política y de afán didáctico, las otras tres piezas que se estrenaron durante la Segunda República (La sirena varada, Otra vez el diablo y El misterio del María Celeste, en colaboración con Alfonso Hernández Catá) muestran la intemporalidad, la elegancia y la sólida construcción que también van a animar a las posteriores y que constituirán su estilo. Alejandro Casona no cambió, y su obra del exilio tampoco, pero el espectador español de 1962 no era el mismo que el que él había dejado

Paradójicamente, este público que buscaba una postura de compromiso, mostraba nuevamente su preferencia por lo actual, el viejo "vicio" de la dramaturgia de los años treinta.

En todo buen autor hay valores independientes del tiempo y del espacio que serán los que mantengan su obra libre de los vaivenes de la moda. Hay que recordar que a veces algo defrauda no por ser malo, sino por ser diferente a lo esperado. A la hora de juzgar, es interesante sopesar la función que el decoro, tal como lo entiende Pavis, puede tener en la obra:

La regla del decoro es así un código no explícito de preceptos ideológicos y morales. En este sentido, acompaña a toda época y se distingue difícilmente de la ideología.(...) El decoro es, por lo tanto, la imagen que una época se hace de ella misma y anhela encontrar en las producciones artísticas.(90)

1.4.2.- Trasformaciones en el campo del género

Entre el bosque de subgéneros y modalidades que pueblan la cartelera de ese momento se destacan tres nuevas formas que alcanzarán rotundo éxito: la tragedia grotesca, el "astracán" y la comedia lírica.

Del sainete a la tragedia grotesca

El término sainete -como también la referencia más amplia: "género chico"-, presenta una marcada polisemia. En el aspecto formal, "chico" podía aludir al acto único en que estas piezas estaban construidas; en cuanto al contenido, el adjetivo cuadraba tanto a los personajes, tipos de escasa complejidad, como al ambiente popular, casi marginal, de la clase baja.

Esta vaguedad con que se presenta desde su nacimiento, crece a medida que transcurre el tiempo. Miguel Ángel Garrido destaca la inestabilidad del sainete como género literario:

Parece que la aparición del término en las obras más indica una tal fluctuación sobre su contenido que hace sospechar que los perfiles del sainete como género distan de estar claros en los propios autores que se acogen al marbete y, lo que es más importante, a la institución social (institución literaria) que siempre supone un género. (91)

Antes de comenzar la Segunda República, el sainete podía tener uno, dos o tres actos. El aspecto formal de pieza corta se había perdido. Permanecen el ambiente castizo y popular -el "ha^{cho} diferencial" al que alude Torrente Ballester⁽⁹²⁾-, el carácter convencional de los personajes y el predominio del diálogo en perjuicio de la acción.

La definición genérica que mejor se adecua en ese momento es la de José María Rodríguez Méndez, para quien el género chi

co es "una corriente teatral ligera, desenfadada, despreocupada de los grandes problemas que tiene como única finalidad divertir y reflejar la vida nacional popular" (93)

Carlos Arniches le proporciona al sainete su máximo esplendor y su firma asegura un éxito de taquilla. De todos modos, a pesar de ser especialista en este género chico, no se circunscribe exclusivamente a él. Durante la Segunda República alterna el sainete con la farsa cómica y la tragedia grotesca. Esta última modalidad es creación propia y él mismo la define en la autocrítica de La diosa ríe:

Le llamo tragedia grotesca porque el conflicto que abrumba al protagonista no le lleva a los límites trágicos de la desesperación, porque se trata de un alma vulgar y sencilla. (94)

Mc Gaha ve en esta nueva forma un recuerdo de la tragicomedia clásica y Ramón Pérez de Ayala la percibe como el reverso de la tragedia. (95)

Tanto la definición del autor como la de los críticos se basan en la figura del héroe, mezquino en vez de sobrehumano, débil frente a un medio agresivo, desoladoramente consciente de la propia ineptitud o refugiado en el mundo de los sueños. Este antihéroe resulta cotidiano a través de corrientes existencialistas y del teatro del absurdo en el escenario y en el cine de todo el mundo, pero en ese momento el personaje de Arniches constituye una notable innovación. Díez Canedo y muchos de sus compañeros de oficio reconocen el valor de la novedad:

Con raíces en la picaresca, y sin haber perdido contacto con el "género chico", los dramas grotescos de Arniches llevan, como ha resumido muy bien el crítico Fernández Almagro, "a la creación por la arbitrariedad; a la emoción por la pista extraña de un bur-

la-burlando de gran linaje: camino magnífico por el que rusos e italianos han traído y llevado lo grotesco como signo de un moderno concepto del mundo y de la vida. (96)

De la zarzuela a la comedia lírica

La tradicional zarzuela, el género chico y la revista incluyen, en diverso grado, la música en su composición. En este último subgénero, la crítica arremete con frecuencia contra la falta de imaginación de los escritores que repiten hasta el cansancio situaciones trilladas, pero ensalza a los compositores de la música que se esmeran en buscar nuevos ritmos y enriquecer la orquestación.

El público recibe con agrado la intervención de la música, hasta puede aprender algunos cantables y repetirlos. Varias obras deben su éxito al compositor que, con melodías agradables y pegadizas, ha sabido conjurar el aburrimiento a tiempo.

La zarzuela aprovecha el enorme interés que despierta para crecer como género. Los argumentos se vuelven más variados y complejos, la música es consecuente con esos cambios y aporta su cuota al mejoramiento general. Los resultados pueden competir con la opereta europea o la comedia musical americana.

El afán renovador se manifiesta hasta en la denominación y muchas obras abandonan el popular rótulo de zarzuelas por el de comedias líricas.

Carlos Mainer traza un panorama del género:

Pero también para ese nuevo público, y en orden de calidad ascendente, la vieja zarzuela dio su último esfuerzo, menos popular que antaño y más cercano a la opereta con pretensiones, de la mano de Jacinto Guerrero o Pablo Luna, secundados por los más jóvenes Pablo Sorozábal (Katuska es de 1931; La tabernera del

puerto, de 1936) y Federico Moreno Torroba (Luisa Fernanda, 1932) quienes, al final de la República, tenían los más cuantiosos ingresos pagados por la Sociedad de Autores. (97)

Del juguete cómico al astracán

Ninguna obra de su creador, Pedro Muñoz Seca, ni de sus colaboradores aparece bajo tal denominación; sin embargo esta modalidad fantasma es la que más trabajo proporciona a la crítica del momento. Díez Canedo la define así:

Una nueva modalidad cómica, basada en el chiste verbal o en el retruécano; una predilección por los personajes llamados "frescos", esto es, por individuos que van sin escrúpulo a su avío; un abuso en la acción, convencional o rudimentaria, del que se podría llamar "episodio narrativo", esto es, de la historia o sucedido chistoso, caracterizan este teatro, llamado "del astracán", que alcanzó fortuna en los años de la guerra europea y en los inmediatos y que hoy parece declinar. (98)

El uso y abuso del chiste verbal también es una característica del género chico. La yuxtaposición de episodios se da en el juguete cómico, el melodrama y varios subgéneros más. La acción rudimentaria es un defecto de buena parte de la producción de la época. ¿En qué se diferencia, entonces, el astracán de sus compañeros de cartelera? Continuando con el hilo de la cita anterior, probablemente la presencia de los "frescos" sirva para distinguir algunas obras. No en todas hacen su aparición estos personajes, pero es una realidad que su imagen está asociada con el astracán.

"El fresco" es también un antihéroe, pero, a diferencia del que da nacimiento a la tragedia grotesca, no llama a la compasión sino al rechazo. Vive aprovechando la buena fe de los demás, su

ambición es subsistir lo más cómodamente posible con el mínimo esfuerzo. Es un personaje de la picaresca y como tal actúa. En ningún momento puede erigirse en modelo moral, su función es mostrarse como producto de una sociedad con muchos defectos.

La narrativa picaresca española ha aportado excelentes pinturas de ambientes y grupos sociales a través de los ojos de sus personajes. Junto con "el fresco" también se presenta la imagen de una sociedad, imagen caótica y distorsionada.

Otra característica del astracán está relacionada con una tendencia al absurdo pocas veces comprendida, pero asombrosamente aceptada por el público. Mc Gaha cita un comentario en el que se insiste en la falta de lógica:

No tenemos un concepto muy claro de esta clase de comedias; quizá lo fundamental en ellas es la falta de lógica. En cuanto se pretende buscar una razón de las situaciones a que nos hace asistir el autor, la obra se desmorona. Ni estudio de personajes, ni trama encadenada, ni lógica. Nos enfrentamos con fantoches en vez de hombres. Todo arranca de un supuesto falso y estrambótico, admitido el cual, ya lo demás viene y se desarrolla por sus propios pasos. (99)

Tácitamente el autor le pide al espectador que se ciña a una convención: la falta de lógica, la exageración, y hasta la prescindencia de la verosimilitud. Y éste acepta, y porque acepta puede existir la representación. En toda aventura literaria el receptor debe aceptar convenciones. Lo que sucede es que en este caso las exigencias del astracán son muy claras y precisas, algo no frecuente en un momento en que lo verosímil de la escena hacía olvidar que no por ello dejaba de ser convencional.

García Pavón encuentra en Muñoz Seca un valioso antecedente del teatro del absurdo que abre el camino a la obra de Jardiel Poncela:

Muñoz Seca a ciegas, mezclándolo todo, sin finura, a pesar de su carácter, temperamento y cultura nada revolucionarios, pega el primer puntapié a los viejos esquemas del teatro cómico español y comienza, ni más ni menos, el teatro del absurdo. El teatro de lo inverosímil. El teatro del disparate. El astracán. (100)

La obra de Muñoz Seca dista mucho de lo que va a llamarse después teatro del absurdo, sin embargo también aporta su cuota de desasosiego. Contribuyen a ello, la arbitrariedad en la acción y la presencia del pícaro, que nos provoca desconfianza.

Nicolás González Ruiz, al referirse al teatro de humor, proporciona una tercera característica:

El astracán empezaba donde otros terminan. Lo corriente en todos los géneros (la palabra género es aquí excesiva, digamos más bien modalidad) es que al llegarles la hora de la decadencia, preludiando ya la hora de su muerte, se entreguen a la caricatura de sí mismos. Parece como si hartos ya del empleo de su truco y dándolo en realidad por conocido buscasen la manera de desaparecer airosamente revelando el secreto de su interioridad.

(...)

No importa descubrir el truco. Lo importante es reírse y para ello precisamente se pone el truco al descubierto. El efecto es parecido al que se produciría en muchas ocasiones si se viese la tramoya. Esta manera de ir, como si dijésemos, derecho al bulto, de presentar el disparate limpio sin pretensión alguna de verosimilitud, al menos aparente, es lo que distingue al astracán y lo que en Trampa y cartón se ponía de relieve no solo mostrándoselo, sino diciéndoselo. Una vez que éste lo recibió bien, el camino estaba abierto y se avanzó por él con el mayor desnudo. (101)

La comedia como género encierra la facultad de parodiarse a sí misma; también, la de mostrar el proceso interno de su composición. Y que el astracán haga uso de esas posibilidades nos parece un acierto. Pero no es el único que utiliza estos

recursos; se repiten continuamente en la producción cómica del momento. Pavis confirma estos hechos como propios del género:

La comedia, a diferencia de la tragedia, se presta fácilmente a los efectos de extrañamiento y se autoparodia voluntariamente, poniendo de esta forma en relieve sus procedimientos y su mundo de ficción. Es un género que presenta una gran conciencia de sí y que funciona como metalenguaje y como teatro en el teatro. (102)

El astracán puede crear un mundo arbitrario, pero no es arbitraria su composición. El cine y el teatro posteriores nos han presentado varios personajes que muy bien podrían pasar por "frescos", han creado situaciones alejadas de la lógica y han manejado con distintas finalidades el recurso del teatro dentro del teatro. El personaje amoral, la presencia de lo absurdo, la idea de que ficción y realidad tienen límites imprecisos son gérmenes rudimentarios en el astracán, pero sumamente interesantes y dignos de estudio. Algo que va más allá de nuestros objetivos.

Douglas Mc Kay encuentra que la obra de Muñoz Seca constituye un puente entre el teatro anterior y posterior a la guerra:

His best plays represented an essential link in the chain of dramatic satire, connecting pre-civil war theatre of farcical utterances, designed exclusively to amuse a bourgeois audience, with post-war social satire of a more corrosive and serious intent. (103)

Y la continuidad del "astracán" es evidente en el teatro de Jardiel Poncela y luego en el de Miguel Mihura. (104)

El exceso de producción, que obligó a Muñoz Seca a reiterar temas y situaciones y la falta de mesura en el uso de los recursos distorsionaron esta modalidad cómica, tan criticada; pero quedan de ella algunos excelentes ejemplos, modelos de tea-

tro cómico, además de ser "productos vitales" -como su mismo creador los definió- de gran valor a la hora de interpretar una época.

Varios investigadores de nuestros días absuelven a los cultivadores del "astracán" del cargo de corruptores del gusto popular. María Sergia Guiral Steen no encuentra cambios profundos en las predilecciones del espectador español. Después de cincuenta años, son muchos los que siguen prefiriendo el teatro alegre y sin demasiadas profundidades. (105) Al fin y al cabo, las corrientes cómicas y dramáticas conviven desde su creación. El hecho de que unas predominen sobre otras constituye un interesante tema de estudio.

Francisca Vilches advierte sobre la importancia de la aceptación del público -a pesar de la crítica adversa- en el caso del "astracán":

Si bien es cierto el "astracán" no ha gozado del favor de los críticos más prestigiosos, también es manifiesta la necesidad de tener en cuenta en la valoración de la obra o fenómeno teatral la aceptación en el público, puesto que conviene no olvidar la significación de los espectadores en el proceso de comunicación teatral. (106)

Andrés Amorós establece un juicio semejante para la zarzuela, otro de los géneros predilectos del momento, también acusado de llevar al espectador hacia la trivialidad:

Posee la zarzuela un valor histórico ovidente: es el testimonio vivo, inapreciable, de todo un período de nuestra vida contemporánea. Además, constituye un capítulo inexcusable en la historia de nuestra música y de nuestro teatro. Y de nuestro pueblo. Recuerdo lo que decía Ortega de los toros: "sería absurdo negar algo que ha hecho felices a miles de españoles durante muchos años." (107)

1.4.3.- Clasificación genérica

Al consultar la cartelera de la época llama la atención la atípica clasificación genérica que presentan las obras. Da la impresión de que el rótulo tradicional de "comedia" o "drama" no es considerado suficientemente preciso y el autor agrega uno o más atributos a ese núcleo fundamental con el fin de ajustar los límites de un contenido semántico demasiado amplio y difuso. Pero esta posible explicación no abarca todos los casos, pues "mil metros de film sonoro totalmente dialogados en castellano y divididos en tres actos" -supuesto subgénero de Bacarrat-, en modo alguno puede resultar más claro que "comedia".

Luciano García Lorenzo registra este fenómeno a partir del teatro post-romántico:

Hasta el Romanticismo, inclusive, se observa un criterio nunca excesivamente rígido, pero a partir de las obras que surgen en el llamado teatro post-romántico la anarquía se acentúa. Esas piezas, en un porcentaje muy elevado del género cómico, son multicalificadas como adjetivos jocosos, mientras lo que llamaríamos el teatro serio -tragedia, drama, etc.- también es determinado abundantemente, aunque sin la proliferación que observamos en el teatro cómico. (108)

Durante la Segunda República la tendencia continúa. A los tradicionales "comedia" o "drama" y aún a los subgéneros de más reducido campo como "farsa", "sainete" o "juguete cómico" hay que agregar algunos marbetes singulares que aportan ejemplos a lo arriba apuntado:

- Andanzas de un pobre chico en tres actos -Yo quiero-
- Apuntes para la biografía de una vida de hoy en un prólogo y tres actos -El rebelde-
- Aventura en tres actos -Cuentan de una mujer...-

- Caricatura de comedia -Más bueno que el pan-
- Comedia asainetada -Las tres Marías-
- Cuento en tres actos -El rey negro-
- Disparate cómico -¡Qué trabajo Rita!
- Espectáculo -Llévame en tus alas-
- Farsa cómico-melodramática -Los hijos de la noche-
- Folletín escénico - Melo-
- Guión de película sonora -La mujer de aquella noche-
- Historieta en tres actos -La marimandona-
- Humorada en tres actos -El enemigo público número 1-
- Impresiones de un ambiente de juventud -Estudiantina-
- Juego de comedia -Han cerrado el portal-
- Juguete asainetado -El creso de Burgos-
- Novela escénica -La millona-
- Obra en tres actos -Dan-
- Palabras de una comedia sin acción -Adán o El drama en-
pieza mañana-
- Represalia cómica -La casa de los pingos-
- Romance grotesco -El bandido Generoso-
- Tragedia alegre -La viuda-

Cualquiera de estas obras y muchas más que las acompañan en los apartados que hemos señalado podrían ser clasificadas fácilmente como comedias. El rótulo llamativo es, por lo tanto, un modo de atraer la atención del espectador o un recurso cómico que adelanta el tono de la pieza.

Es interesante la influencia del cinematógrafo, ya que se modifica en algunos casos el nombre del género para acercarse así a esta nueva forma de espectáculo.-

1.5.- Nuevos y modernos

La polémica sobre la renovación del mundo teatral -a la que hemos ya aludido- tiene su apogeo entre 1925 y 1930. En ella compromete su opinión la burguesía intelectual y dirigente, que en alta proporción ocupará cargos durante la Segunda República. según comenta Dru Dougherty. (109)

Los actores de la polémica desean encontrar corrientes innovadoras y hombres capaces de suplantar a Benavente, los hermanos Álvarez Quintero y Muñoz Seca, como el mismo Benavente había hecho en su momento con Echegaray.

Muchos críticos volvían los ojos al resto de Europa en busca de inspiración. Ursula Aszyk comenta que los ecos de las vanguardias llegaban a España, pero quedaban al margen del teatro comercial y cotidiano (110). Algo que quizás también sucediera en sus respectivos países, a juzgar por las traducciones y adaptaciones que abundan en el momento y de las que ya hemos hablado. El deseo de encontrar en la escena pura diversión aparece antes en el resto de Europa que en España.

Además, hay que recordar que dramaturgos como Benavente estaban al tanto de lo que sucedía del otro lado de las fronteras y adaptaban nuevas tendencias a la idiosincrasia de sus obras.

Algunos autores se sienten afectados por las continuas críticas. Arniches es una muestra de ello. Normalmente su producción es tratada con respeto y a la hora de clamar por el retiro, su nombre es dejado de lado; pero él interviene, más para defender a sus compañeros que para justificar su labor:

En todas partes la crisis del teatro se achaca a los malos tiempos que corren. En España se echa la culpa sólo a los autores. Y yo lo creo por mí y estoy dis-

puesto a desalojar la modesta guardilla que tengo en el teatro español y a sacar de ella mi mesa-camilla, y mis cuatro trastos y mi jilguero en su jaula. Pero ¡ojo! que en los pisos principales de la casa está Benavente, están los Quintero y está Marquina. (111)

Arniches se caracteriza por una gran humildad; a pesar del éxito que cosecha y de la calidad evidente de varias de sus obras, insiste en mantenerse en una línea secundaria. La auto crítica de La diosa ríe es un ejemplo de su postura:

Soy un autor de pretensiones comedidas y ninguna de mis obras puede estar inspirada en un propósito trascendental. (112)

Sin embargo buena parte de la crítica considera que su producción puede competir con ventaja frente a otras de más pretensiones. Alberto Marín Alcalde, al comentar el estreno de Las doce en punto, asegura que Arniches no necesita la ayuda de ningún movimiento de renovación:

En esta época de vacilantes intentos en torno de la resurrección del teatro popular, el estreno de un sainete de Arniches, maestro inmarcesible y decano ilustre del género, conforta el espíritu con el aura fresca de su espontaneidad y de su donaire. El veterano autor no ha tenido necesidad de renovar su técnica para acomodarse al ritmo y a las exigencias de los tiempos. (113)

Pero Arniches es una isla en el encrespado mar de la polémica, que no se nutre exclusivamente de ejemplos reales sino que incursiona en la teoría con el propósito de encontrar soluciones válidas. A veces las propuestas son contradictorias: mientras Sender propone un teatro político (114), Araquistain está convencido de que la propaganda y un afán excesivamente didáctico sólo perjudican a la obra:

(...)hay que reconocer que el llamado teatro social, el teatro de cuestiones y temas sociales, generalmente interesa poco, incluso a los obreros. El teatro es fundamentalmente psicología, poesía, no sociología, y sus temas y personajes nos cautivan por la humanidad que contienen, por lo que sus figuras sean esencialmente como hombres y mujeres, no por las ideas que propaguen ni por la clase social a que pertenezcan. Contra lo que muchos creen, el teatro es mala tribuna de propaganda: no convence a nadie, porque no es esa su misiva, y de rechazo desprestigia al propio teatro. Un drama social valdrá por lo que valgan sus criaturas individuales. (115)

La solución -demasiado simple- de suplantar la temática, los ambientes y hasta los espectadores burgueses por otros del proletariado podría ayudar a una determinada línea política, pero no a la renovación del teatro. En el apartado dedicado al público ya habíamos observado que las representaciones en las Casas del Pueblo y en otras organizaciones obreras eran de carácter muy semejante al teatro comercial. Más aún, al estallar la guerra civil, en Barcelona los teatros pasan a manos de los trabajadores, pero según Miguel Bilbatúa, este hecho no supone transformación alguna (116). La polémica por la renovación de la escena no atañe al proletariado, absorbe en intereses más inmediatos.

Robert Marrast cita en su investigación sobre el teatro en los años de guerra, un testimonio de 1937 que confirma lo anterior:

Al año de guerra y revolución, nuestro teatro continúa fosilizado sin que las grandes conmociones sufridas en todos los aspectos hayan venteado los escenarios ni la vieja y caduca estructura teatral. Todo sigue lo mismo. No, peor. Porque abochorna, desmoraliza y deprime, más que antes, considerar y conocer que ni un solo título nuevo de cuanto se está repre-

sentando llena las necesidades educadoras de nuestro momento. (117)

No se puede pedir demasiado a una sociedad inmersa en una guerra; en casos así, lo corriente es que se cambien los signos ideológicos y casi no se toquen las estructuras. Algo que algunos grupos estaban haciendo ya antes de comenzar el conflicto bélico. Durante la Segunda República el grupo "Nosotros", dirigido por César Falcón, desarrolla un teatro de izquierda, el llamado "Teatro proletario", con el que colaboran Manuel Altolaguirre, Rafael Alberti y Carlota O'Neill, entre otros.

Con posterioridad el grupo de César Falcón forma el "Teatro de guerra", que representará durante la contienda piezas de propaganda política. En Madrid, María Teresa León crea la compañía "Nueva escena", que se instalará en el teatro Español y prepararán unas obras de Sender, Dieste, Altolaguirre y Alberti. (118)

De la misma época es la creación de las "Guerrillas del teatro", producto del Consejo Central del Teatro, presidido por Antonio Machado y cuyo secretario era Max Aub.

Regresemos a los intentos renovadores relacionados con el período estudiado. Entre 1925 y 1930 -coincidiendo con el auge de la polémica-, encontramos numerosos ensayos con fines de renovación que parten de la burguesía intelectual y que dan como resultado un teatro de cámara con carácter experimental.

En Madrid se destaca "El mirlo blanco" (1926), que desarrolla sus actividades en las tertulias de Carmen Monné de Baroja y recibe críticas elogiosas a pesar de su reducido ámbito de influencia. (119) Poco después este grupo inaugura un pequeño teatro en el Círculo de Bellas Artes y cambia el nombre por "El cántaro roto"; en los dos participa activamente Valle-Inclán.

Cipriano Rivas Cherif dirige en 1928 un nuevo ensayo con "El caracol"; Max Aub, otro con "El búho"; Pilar de Valderrama y M. de Romarate crean el "Teatro Fantasio", y el "Club Teatral de Cultura" pasa a ser el "Club Anfistora", que, bajo la dirección de Pura M. de Ucelay, continúa con sus actividades durante la Segunda República. Además, este grupo contará con la colaboración de García Lorca.

En Barcelona, el grupo de Adriá Gual y el teatro de cámara de Luis Masriera y José María Folch y Torres tratan de hacer su aportación a la misma inquietud; lo mismo que Josefa de la Torre con su "Teatro Mínimo" en Las Palmas.

Además del "Club Anfistora", al que ya hemos aludido, tres entusiastas ensayos de renovación se ponen en marcha bajo el amparo de la Segunda República: "La Barraca", "Las Misiones Pedagógicas" y el "Teatro Escuela de Arte."

"La Barraca" es creada con el apoyo de Fernando de los Ríos, cuando éste ocupa su cargo de Ministro de Educación. Comienza su actividad en 1932, en la Residencia de Señoritas, con una marcada participación de estudiantes universitarios. La dirección está a cargo de García Lorca.

Tanto "La Barraca" como "Las Misiones pedagógicas" tienen como objetivo utilizar las posibilidades educativas y propagandistas del teatro. García Lorca está convencido de su potencialidad:

El teatro es uno de los más expresivos y útiles instrumentos para la edificación de un país y el barómetro que marca su grandeza o su descenso. Un teatro sensible y bien orientado en todas las ramas, desde la tragedia al vodevil, puede cambiar en pocos años la sensibilidad del pueblo; un teatro destrozado, donde las pezuñas sustituyen a las alas, puede achabacaná y adormecer a una nación entera. (120)

1.5.1.- Dramaturgos renovadores, innovadores, regeneradores

Como hemos visto, Federico García Lorca es un hombre comprometido con los intentos de renovación teatral. Su tarea no se limita a la denuncia, él trata de aportar soluciones teóricas y prácticas. Indudablemente, sus obras son sus mejores aportes. No nos detendremos en ellas, pues requerirían una profundidad imposible de ajustar a un simple panorama y, además, ya han originado miles de páginas. Sólo destacaremos la variedad de su producción teatral, desde pequeñas piezas o adaptaciones -La dama boba, en 1935, para conmemorar el tercer centenario de la muerte de Lope de Vega- hasta la admirable madurez de La casa de Bernarda Alba, la mejor obra escrita durante la Segunda República, pero que debió esperar casi diez años para ser estrenada en Buenos Aires.

Probablemente el secreto de las piezas mayores de García Lorca resida en que sus personajes -como pedía Araquistain- "cautivan por la humanidad que contienen". Fernando Lázaro Carreter encuentra en la concepción lorquiana sobre el teatro ideas semejantes a las que sustentaron a la tragedia clásica:

Federico atribuía al teatro la misión de "explicar con ejemplos vivos, normas eternas del corazón y del sentimiento del hombre". (121)

En otras obras, su afán innovador lo lleva a incorporar el surrealismo al teatro. Algo que también ensayan Alberti y Azorín.

El haber citado corrientes que, como el surrealismo, son signos de modernidad en toda Europa hace que nos detengamos -breve-mente por las mismas razones que apuntábamos antes-, en la figura de Ramón del Valle-Inclán. Su teatro puede acercarse al ex-

presionismo europeo; pero según Eugenia March, Valle-Inclán descubre el expresionismo en forma independiente, por falta de contacto con el alemán. Para esta autora puede haber existido influencia del francés, pero después de las comedias bárbaras⁽¹²²⁾

Herminio Martínez encuentra que el expresionismo surge casi naturalmente en España, ayudado por una rica tradición que abarca a todas las artes:

El desarrollo del arte expresionista español durante la década del 20 al 30 constituye un descubrimiento autónomo que, sin menoscabo de la influencia de los vanguardistas europeos, se enraiza principalmente en la tradición artística española y en las formas de arte popular que sirven de inspiración a la producción de los más destacados escritores de la época.

(123)

Alejandro Casona se caracteriza por aportar una imagen europea al teatro español del momento. Así lo define Pérez Minik:

Si algún paralelismo se pudiera establecer con otro poeta dramático de su época es, sin duda, con el francés Jean Giraudoux. Casona es, de todos los escritores estudiados, el que menos raíz española tiene. Es el más universal, el más ajustado a un drama europeo dado.⁽¹²⁴⁾

En algunos casos, este dramaturgo ha sido considerado como uno de los renovadores del teatro español. Federico Sainz de Robles, en su prólogo a las obras completas de Casona, se muestra en desacuerdo con dicho juicio:

Renovador es quien liquida una situación apurada y abre una cuenta nueva con la que poder vivir de espaldas al pasado. Lope de Rueda fue un renovador. Lope de Vega fue un renovador. Y lo fue Moratín el joven. Y lo fue Echegaray. Y lo ha sido Benavente -con el antecedente imprescindible de Enrique Gaspar- La renovación afecta a los antecedentes y a las

consecuencias, desvalorizando aquellos e imponiendo estos. La renovación propende a una etapa completa y cerrada. Para que a un autor teatral se le pueda calificar de renovador, es imprescindible que haya roto una continuidad, que haya podido prescindir de ella, que haya logrado su absoluta invalidación, que haya creado un modo y una manera nuevos, que haya impuesto su provocación.

(...)

Alejandro Casona es un innovador (...) todas las virtudes del innovador se dan en él. Un procedimiento nuevo. Un estilo nuevo. Una visión original de los temas eternos.(...) Y si la renovación alude a una generalización, la innovación radica en un aporte. No creo que pueda afirmarse del teatro de Casona como expuesto en un intento de revolución.(125)

Las obras de este autor son muy bien recibidas por la crítica y el público que aprecian su elegante y depurado estilo, tan destacado en un momento en que la prisa por estrenar sacaba a luz trabajos muy toscos. Sus méritos hacen que sea elogiada hasta la pieza más comprometida políticamente, Nuestra Natacha, por críticos de ideales opuestos:

Pero a nosotros nos toca solamente examinar la obra como labor dramática. Aquí el crítico ha de rendir los máximos honores al autor y, sobre toda, al poeta. Autor nuevo, moderno, sabe incorporar a las formas clásicas resortes y procedimientos originales y arbitrarios que tienen, sin embargo, la sustancia dramática para triunfar en la escena y captar la voluntad de un público de teatro.(126)

Como muchas otras, Nuestra Natacha dividió a los espectadores y despertó polémica. Una vez desaparecidas las causas de esas encendidas manifestaciones de aplauso o repudio, la obra se muestra patéticamente ingenua. Una ingenuidad que también afecta a El rebelde, de Joaquín Calvo Sotelo.

A raíz del éxito de La sirena varada, en 1934, Hernández Catá

aprovecha para mostrar a los empresarios que un autor principiante también puede beneficiar a la taquilla. Algo semejante había ocurrido con el estreno de la primera obra dramática de Rafael Alberti, El hombre deshabitado (1931):

Adviene al teatro, bien necesitado en verdad de inyecciones de juventud, un poeta y un artista de la fina sensibilidad de Rafael Alberti. Fue su iniciación como autor dramático anoche, en la Zarzuela, y ante un público en el que figuraba lo más granado de nuestra intelectualidad, ávido de conocer esta primera salida de Rafael Alberti como hombre de teatro. (127)

A pesar del escándalo que se produjo al finalizar la función y del que ya hemos hablado, la pieza cosechó el aplauso del público y de la crítica. Pocos días antes Alberti se había quejado de que actores y empresarios no mostraran interés en los autores jóvenes. (128)

El hombre deshabitado, que recuerda a las moralidades medievales, tiene una estructura novedosa y una escenografía ligeramente surrealista que debe haber impactado al espectador acostumbrado al escenario de aspecto real.

Fermin Galán forma parte de la cartelera comercial de 1931. Su composición no está totalmente lograda; el tema y el tono la convierten en una pieza de propaganda.

Entre 1933 y 1934 se publican en la revista Octubre dos farsas muy combativas de marcado carácter anticlerical: Farsa de los Reyes Magos y Bazar de la providencia. Como apunta Gregorio Torres Nebrera, las dos están pensadas para servir de repertorio a compañías de teatro popular y revolucionario. (129) También Miguel Hernández escribe en 1935 Los hijos de la piedra, inspirándose en las revueltas de los mineros asturianos, pero a pesar de su tema, no se representa ni siquiera durante la Guerra Civil.

Max Aub es un hombre de gran cultura que posee sólidos conocimientos sobre las corrientes de la vanguardia europea. En un viaje a Francia aprecia las innovaciones que Copeau, Pitoeff y Dullin están llevando a cabo en la escena.

Espejo de avaricia fue escrita en 1925. En ella, el autor proyecta las ideas de Copeau sobre la renovación de los clásicos y también el nuevo impulso que el postexpresionismo alemán había dado al antiguo tema del avaro. En 1931, la farsa aparece con un único acto.

Una variación sobre el mismo tema da como resultado la Jácara del avaro, escrita para las Misiones pedagógicas. Según Ignacio Soldevila, esta obra está inspirada en Trips d'or de Ferdinand Crommelink. (130)

La lluvia no es del cielo está fechada en febrero de 1936 y su objetivo es el de servir como propaganda para las elecciones de ese año.

Volvamos por un momento a la Jácara del avaro. Pertenece al tipo de farsas en las que el hijo le arrebató al padre unpreciado bien. Soldevila da sobre ella una interesante interpretación:

Con estas renovaciones del tema, el psicodrama se eleva -sobre todo en la Jácara- al nivel del sociodrama, es decir, que el edipo triunfante de la comedia ya no pertenece al individuo, sino que corresponde a la frustración de una clase social sometida que se rebela, se enfrenta y triunfa de sus opresores. Escrita para ser representada por los pueblos en vísperas de las elecciones de 1936, este carácter sociodramático venía a ser subrayado por las circunstancias históricas (131)

Es difícil saber si el espectador de los pueblos llegaba a un nivel de sutil interpretación. Probablemente se limitaba a

festear las burlas de que es objeto el avaro; quizás a desear, consciente o inconscientemente que algún poderoso corriera la misma suerte. Sin embargo es cierto que las obras dejan la conclusión de que la astucia de los jóvenes vence la previsión y el egoísmo de los viejos, y una idea así se puede trasladar a las clases sociales; pero hay mucho que objetar sobre los métodos que emplean hijos o sobrinos para apoderarse de la riqueza de los avaros, solamente justificables en una farsa.

José María Pemán también concibe al teatro como un excelente vehículo para transmitir ideas educadoras y de propaganda. La diferencia con Casona, Alberti o Aub reside en el signo de la ideología. Pemán comparte con García Lorca la convicción de que el teatro tiene poder regenerador sobre la sociedad. Entrambas guas muestra lo lejos que está su postura de la difundida creencia que asimila el espectáculo teatral a una mera diversión:

En primer lugar es importantísimo destacar que, contra la común y vulgar opinión predominante en estos tiempos, considera el teatro, no como un leve pasatiempo, sino como algo más trascendental; lo mismo que era la tragedia para los griegos, un mundo religioso y la comedia -en todos sus aspectos-, para los españoles del Siglo de Oro, una afirmación nacional. Para José María Pemán, hombre muy de su tiempo, es, certeramente, un arte social, lo que explica, con claridad, el sentido de la mayoría de sus obras (...)

(132)

De todos modos hay que tener presente que las obras de ideología política de este u otro autor son consecuencias de una época y sólo tiene sentido juzgarlas dentro de su marco de referencia.

Pemán escribe siete piezas durante la Segunda República. Cuatro de ellas responden a tendencias políticas de derecha.

Unas tienen más carga ideológica que otras, y por tanto, dan ma

yor pie para la controversia. Por orden cronológico tenemos: El divino impaciente (septiembre de 1933), Cuando las cortes de Cádiz (septiembre de 1934), Cisneros (diciembre de 1934) y Almoneda, terminada en la primavera de 1936, pero no estrenada antes de la guerra. Salvo la última, todas las demás son de carácter histórico y están alejadas de la actualidad que reinaba en la escena del momento. La lejanía en el tiempo no supone un enfoque frío y aséptico del tema.

En el mismo período encontramos un drama -Noche de levante en calma- y dos comedias -Julietta y Romeo, La danza de los va-los-. Su producción es abundante y variada. Trabaja con igual soltura en prosa y verso, pero prefiere esta última forma para los dramas, que presentan reminiscencias de Marquina.

En el apartado de géneros comentamos que Pemán es uno de los pocos que elige el drama frente a lo cómico, preferido en el momento. Y con él consigue grandes éxitos. El divino impaciente llega a las doscientos cincuenta representaciones, un número muy elevado para la época.

Tampoco desentona como escritor de comedias, pues son ágiles, bien estructuradas y con diálogos llenos de gracia.

Como Pemán se dedica a remozar el drama, así Enrique Jardiel Poncela hace con la comedia.

García Pavón traza una síntesis de lo que fueron objetivos y afanes en la tarea de este escritor:

La originalidad por el camino de la invención irreal fue siempre la meta de Jardiel. Nació con su vocación de escritor. Su obra es una lucha titánica por desasirse de la tradición figurativa, concreta y lógica. Por eludir el tópico y llevar su teatro y novela de humor hasta unas apariencias inéditas. (133)

Las obras de Jardiel -muy pulcras, construidas con diálogos

ágiles e ingeniosos- sorprenden por la originalidad de sus situaciones. La reacción del público, en casos así, es imprevista. Adolfo Prego advierte el peligro del rechazo:

El teatro de Jardiel resultó en su época sorprendentemente diferente del que conocían los espectadores. Y nada irrita tanto a un espectador español como el hecho de que presenten en el escenario algo que está fuera de la normalidad, de lo habitual. (134)

De todos modos, fiel a sus convicciones, Jardiel no cambia de temática sino que trabaja por crear un público acorde con su estilo. Como habíamos adelantado, Muñoz Seca, sin proponérselo colabora con este autor al imponer en su propia producción un germen rudimentario del teatro del absurdo.

Antes del período al que nos circunscribimos, Jardiel escribe varias obras -algunas en colaboración-. Durante la Segunda República suben a escena: Margarita, Armando y su padre (abril de 1931), Usted tiene ojos de mujer fatal (septiembre de 1933), Angelina o El honor de un brigadier (marzo de 1934), Un adultério decente (mayo de 1935), Las cinco advertencias de Satán (diciembre de 1935) y Morirse es un error (mayo de 1936). Después de la guerra, esta última obra cambia el nombre por Cuatro corazones con freno y marcha atrás.

Manuel Ariza Viguera comenta que la falta de compromiso de la dramaturgia de Jardiel Poncela con la problemática nacional incidíó negativamente a la hora de la valorización y trajo como consecuencia algunos juicios injustos. (135) La atemporalidad y la carencia de crítica social son características que aumentan con el tiempo. En las obras que corresponden a nuestro período no es notable su falta. No figuran alusiones políticas, pero la temporalidad tiene los enfoques. Y en cuanto a la crí-

tica social, no es difícil encontrarla vestida de ironía en casi todas las piezas a las que nos referimos, pero sobre todo en Margarita, Armando y su padre (la precariedad de la pareja humana), Angelina o El honor de un brigadier (el hombre que perdona una falta contra su honor) y Un adulterio decente (la infidelidad femenina es tratada con la serena frialdad que la tradición guardaba para la masculina).

Jardiel Poncela y Pemán no figuran casi nunca en los capítulos de las historias de la literatura que hablan sobre los movimientos renovadores de la escena durante la Segunda República. En el caso de Pemán influyen su postura conservadora y la elección de estructuras y formas tradicionales. Sin embargo, la seriedad con que trabaja en esa época rejuvenece y jerarquiza la escena. Si no es renovador, al menos hay que considerarlo regenerador.

La obra de Jardiel, aunque aparece aislada y no deja escuela, es una innovación frente a lo acostumbrado. Quizás, en algunas oportunidades no se la tenga en cuenta por ser muy diferente a lo que se suponía renovador.

No podemos cerrar este apartado sin mencionar a dos importantes directores de escena: Cipriano Rivas Cherif y Gregorio Martínez Sierra.

Rivas Cherif está detrás de la mayoría de los intentos de jerarquización del teatro que se llevaron a cabo en ese tiempo. Las experiencias de "El mirlo blanco" y "El cántaro roto" son buenos ejemplos.

Entre 1928 y 1935 el prestigioso teatro Español va a vivir una nueva época de esplendor que recuerda en parte a la de María Guerrero. Esta vez la actriz que rige su destino es Margarita Xirgu, gran parte del éxito que cosecha se debe a que cuen

ta con el asesoramiento de un director tan capacitado como Rivas Cherif. También dirige el Teatro Escuela de Arte.

Juan Aguilera Sastre señala su lucha constante a favor de un criterio teatral moderno:

La vida del director de teatro español Cipriano de Rivas Cherif estuvo marcada por una serie de ensayos, algunos de gran envergadura, que buscaron siempre el adecentamiento de nuestra escena, su renovación y su equiparación a los gustos y modas de la Europa de su época. (136)

Si Rivas Cherif es la imagen del director de avanzada, Gregorio Martínez Sierra constituye el ejemplo de empresario moderno y en muchos casos consigue conciliar la calidad con los buenos resultados de taquilla.

A él se debe la transformación del teatro Eslava en la década de 1920, al que imprimió un estilo propio. También es responsable de novedosas puestas en escena, para las que cuenta con la colaboración de notables escenógrafos como Siegfried Burmann, Manuel Fontanals y Rafael Barrados.

Martínez Sierra también manifiesta interés por acomodar la escena española a los aires que vienen del extranjero. No fue el único empresario con inquietudes, pero probablemente sea el que más se destacó en el ámbito del teatro comercial.

Concluimos con un artículo del ABC (abril, 1936). En él, José D. de Quijano confronta la cartelera del momento con las permanentes quejas sobre la crisis teatral. Están en escena En el nombre del padre, de Marquina; Nuestra Natacha, de Casona; Julietta y Romeo, de Pemán; ¿Quién soy yo? de Luca de Tena, Las cinco advertencias de Satanás, de Jardiel Poncela; ¡Yo quiero!, de Arniches; La comiquilla, de los hermanos Quintero; Doña Rosita la soltera, de García Lorca (aunque no en Madrid). A las

anteriores, de autores que han perdurado, agrega ¡Como una torre!, de Sassone; Creo en ti, de Jorge y José de la Cueva y El pájaro pinto, de Sandoval y Neyra, por considerarlas logradas. El autor del artículo cree que ocho o diez obras buenas en la cartelera parecen propias de un período si no brillante, al menos floreciente:

Entre la ola de mediocridad, entre el alud de lo cotidiano, deleznable, vulgar, disparatado, ñoño, bajo, fofo, blandengue o sensiblero que se estrena -ahora y siempre- esas ocho o diez comedias buenas son las que han de dar el tono a la producción, las que valoran y fijan su calidad, los exponentes dignos de tenerse en cuenta al juzgar el estado de florecimiento de un teatro. Y pedir más fuera pedir gollerías, desatino; error de cálculo, falta de perspectiva e ilícita ambición. (137)

La situación no es exclusiva de Madrid; Andrew Anderson estudia las giras por las provincias de la compañía de Josefina Díaz de Artigas durante el verano de 1933 y en ellas pueden apreciarse los mismos porcentajes de obras buenas y malas: García Lorca, Benavente, los Álvarez Quintero, Martínez Sierra, Fernández Ardavín, Suárez de Deza, Linares Rivas, Arniches, Marquina y algunas traducciones de escaso valor. Un reflejo de la cartelera de la capital. (138)

Quizás la postura más sensata sea la de Max Aub. Dos características del género -la tendencia a reflejar lo inmediato sin demasiada reflexión y el peso de las preferencias del espectador- pueden influir y aún condicionar la producción, pero no tienen por qué destruir todo lo valioso. Con el tiempo, esto último será lo que permanezca:

La poesía, la novela, el ensayo, en este aspecto re-

flejan la realidad si a veces con mayor exactitud o profundidad, con menos rapidez; podría decirse -no siendo verdad- que, para este fin, son expresiones de segunda mano: la del escritor. El teatro, señores académicos, es cosa del momento, a su vez razón del gusto del público, que es buena representación democrática de las masas. El mal gusto, la facilidad, lo mediocre, vienen a primer término mientras lo mejor se queda arriba del cedazo para su clasificación, siempre posterior. (139)

NOTASPanorama de la escena española

- (1) MC GAHA, Michael Dennis; The Theatre in Madrid during the Second Republic, Grant and Cuttler Ltd. Londres, 1979
- (2) ESQUER TORRES, Ramón; La colección dramática "El Teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo, 2, CSIC, Madrid, 1969, p. XI
- (3) YXART, José; El arte escénico en España, La Vanguardia, Barcelona, 1894, Volumen I, p. 113
- (4) DOMÉNECH, Ricardo; "Reflexiones sobre la situación del teatro", en Primer Acto, nº 42, 1963, pp. 4-8. Incluido por Luciano García Lorenzo en Documentos sobre el teatro español contemporáneo, Sociedad General Española de Librería, S.A., Madrid, 1981, pp. 46-47

Los autores y las obras

- (5) RUIZ RAMÓN, Francisco; Historia del teatro español del siglo XX, Cátedra, Madrid, 1976, p. 299
- (6) DÍEZ CANEDO, Enrique; "La hoguera del diablo, Teatro Español", El Sol, 5 de enero de 1932, incluido en Artículos de crítica teatral -El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo III, p. 162

Autores de éxito

- (7) MC GAHA, Michael Dennis; The Spanish Theatre during the Second Republic 1931-1936, Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Dr. of Philosophy, May, 1970, p. 102
- (8) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Teatro español contemporáneo, Ediciones Guadarrama, Madrid, 1957, p. 142
- (9) AZORÍN, "Leyendo a Arniches", Obras completas, Madrid, Aguilar, 1954. Referencia incluida por Mc Gaha, obra citada, p. 198
- (10) CONDE GUERRI, María José; "Pedro Muñoz Seca cincuenta años después", en Anales de la literatura española, Universidad de Alicante, nº 5, 1986-87, p. 30

- (11) DÍEZ CRESPO, Manuel; Los autores a la escena. Cartelera de anteguerra, 1922-1936. Cartelera de postguerra, 1939-1953, fotocopia de la biblioteca de teatro de la Fundación Joan March, sin más datos.
- (12) ARAQUISTAIN, Luis; La batalla teatral, Mundo Latino, Madrid, 1930, p. 9
- (13) FRIEDMAN, Edward H.; "From Concept to Drama: The Other Unamuno", Hispanófila, 68, enero de 1980, p. 37. El autor cita a Iris Zavala, Unamuno y su teatro de conciencia, Salamanca, 1963.

Las colaboraciones

- (14) KRONIK, John; "La Farsa" (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, University of Carolina 1971, p. 27
- (15) GUERRA, Manuel; "Antonio Machado, autor teatral", The Modern Language Journal, XXXV, 6 (oct. 1951) Referencia incluida por Mc Gaha, obra citada, p. 296
- (16) DOSA, J.; "Chueca, La niña Calamar", ABC, 19 de mayo de 1935, p. 55
- (17) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 226
- (18) GRANJEL, Luis; Maestros y amigos de la generación del 98, Ediciones Universidad de Salamanca, 1981, p. 241
- (19) O'CONNOR, Patricia W.; "Spanish's first successful woman dramatist: María M. Sierra", Hispanófila, 66, 1979, p. 100
- (20) GULLÓN, Ricardo; "Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra", Universidad de Puerto Rico, 1961. Referencia incluida por Patricia O'Connor; obra citada, p. 97
- (21) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea, Ed. Guadarrama, Madrid, 1956, p. 240 También RUIZ RAMÓN, Francisco, obra citada, p. 57
- (22) GRANJEL, Luis; obra citada, p. 249
- (23) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 69

Adaptaciones y traducciones

- (24) DÍEZ CANEDO, Enrique; "Panorama del teatro español desde 1914 a 1936", escrito para The Theatre in a Changing Europe, Henri Holt & Co. New York, 1937, e incluido en la obra citada ya, p. 51
- (25) A.C.; "Eslava: Berta", ABC, 22 de abril de 1932, p. 41
- (26) PARKER, John; Who's Who in the Theatre, A biographical record of the contemporary stage. Compiled and edited by John Parker, Pitman & son, London, 1936, (8ª edic.)p. V

Actores, empresarios y directores

- (27) CASTRO, Cristóbal de ; "El teatro continuo", ABC, 16 de febrero de 1933, p. 14
- (28) GARCÍA LORCA, Federico; "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca", por Felipe Morales, en Obras Completas, recopilación, cronología, bibliografía de Arturo del Hoyo, Aguilar, Madrid, 1980, tomo II, p.1119
- (29) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 73
- (30) SERRANO ANGUITA, Francisco; "Autocrítica de Caperucita gris", ABC, 31 de octubre de 1935, p. 10
- (31) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo IV, p. 115 (corresponde a El Sol, 12 de marzo de 1932)
- (32) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Usted tiene ojos de mujer fatal", en Cuarenta y nueve personajes que encontraron su autor, Teatro III, Biblioteca Nueva, Madrid, 1954, p.11
- (33) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 13
- (34) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 13
- (35) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Un adulterio decente", en obra citada, p. 109
- (36) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 110
- (37) JARDIEL PONCELA, Enrique; obra citada, p. 117
- (38) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Las cinco advertencias de Satán", en obra citada, p. 198

- (39) PÉREZ DE AYALA, Ramón; "La crisis teatral, VI. El aspecto económico", en Las máscaras, Obras completas, tomo III, Aguilar, 1966, p. 544
- (40) SASSONE, Felipe; "Señor espectador", ABC, 11 de mayo de 1933, p. 14
- (41) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Las cinco advertencias de Satanás", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1964, p. 529
- (42) "Cómico: Doña Mariquita de Luis de Vargas", ABC, 13 de septiembre de 1935, p. 39
- (43) PASO, Antonio (hijo); "Autocrítica de Las niñas de Peligros", ABC, 11 de marzo de 1932, p. 42
- (44) DíEZ BORQUE, José María; Historia del teatro en España, Tomo III, Taurus, Madrid, 1988, p. 25.
- (45) DíAZ PLAJA, Guillermo; El teatro, Enciclopedia del arte escénico (Dirigida por G.D.P.), Editorial Noguer, S.A., Barcelona, 1958, pp. 287-288
- (46) GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan; "Defectos notados en la temporada teatral anterior y su posible remedio", ABC, 14 de julio de 1932, pp. 12 y 13. También ANDRENIO, en un artículo de La Voz, del 14 de mayo de 1926, p. 1, propone la figura del director de escena como una solución para la falta de calidad de las representaciones teatrales.
- (47) GARCÍA LORCA, Federico; "Charla sobre teatro (2 de febrero de 1935)", en Obras completas, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1980, pp. 1214-1215

El espectador

- (48) HELBO, André; "Código y teatralidad. Una lectura de Port-Royal", en Semiología del teatro, textos seleccionados por José María Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Planeta (Ensayos) 1975, p. 133. El mismo concepto aparece en Semiología de la representación, André Helbo y otros, Ed. Gustavo Gili, S.A. Barcelona, 1978, p. 28
- (49) AYALA, Francisco; El escritor en la sociedad de masas, Sur, Buenos Aires, 1958. Citado por Ricardo Senabre, en Literatura y público, Paraninfo, Madrid, 1987, p. 14

- (50) PÉREZ MINIK, Domingo; Teatro europeo contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1961, p. 247
- (51) ARAQUISTAIN, Luis, obra citada, p. 21
- (52) GARCÍA LORCA, Federico; Comedia sin título, en Obras completas, Tomo II, Aguilar, Madrid, 1980, p. 935
- (53) MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen; Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós (Carta inédita de Galdós a María Guerrero del 22 de junio de 1895), Anejos de la revista Segismundo, 7, CSIC, Madrid, 1983, p. 319
- (54) AUB, Max; "Advertencia llamada a desaparecer", en Teatro completo, Aguilar, Madrid, 1968, p. 169
- (55) BILBATÚA, Miguel; Teatro de agitación política, 1933-1939, editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Madrid, 1976, p. 46
- (56) SALAVERRÍA, José María; "La hora dramática del teatro", ABC, 27 de enero de 1927, p. 10
- (57) JARDIEL PONCELA, Enrique; "circunstancias en que se imaginó, se escribió y se estrenó Cuatro corazones con freno y marcha atrás", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1966, p. 642
- (58) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Reflexiones teatrales", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1966, p. 30
- (59) BERENGUER, Ángel; "El teatro hasta 1936", en Historia de la literatura española, S. XX, planeada y coordinada por José María Díez Borque, Taurus, 1980, pp. 215-216
- (60) MARQUERIE, Alfredo; En la jaula de los leones (Memorias de crítica teatral), Ediciones Españolas S.A., Madrid, 1944, p. 73

Participación activa y espontánea

- (61) MC GAHA, Michael; obra citada, pp. 59-60
- (62) "Cómico, La mercería de la Dalia Roja", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
- (63) ALBERTI, Rafael; La arboleda perdida, Seix Barral, Barcelona, 1975, p. 304
- (64) F; "El hombre deshabitado", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 39

- (65) A.C.; "El espíritu de Elvino", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 56

La crítica

- (66) MARQUERIE, Alfredo; Desde la silla eléctrica (crítica teatral con un diálogo de Tomás Borrás), Editora Nacional, Madrid, 1943, p. 157
- (67) A.C.; "Aquella noche...", ABC, 4 de marzo de 1932, p. 31
- (68) A.C.; "Muñoz Seca: La casa de doña Andrea o La suerte de la fea", ABC, 19 de mayo de 1934, p. 46
- (69) Díez Canedo, Enrique; "Fermín Galán" (El Sol, 2 de junio de 1931, en obra citada, tomo V, p. 118
- (70) SHEEHAN, Robert Louis; Benavente and the Spanish Panorama (1894-1954), Estudios de Hispanófila, 37, Chapel Hill, N. C., 1976, p. 39

La censura

- (71) "Se impone una multa a la autora doña Pilar Millán Astray" ABC, 11 de mayo de 1932, p. 23
- (72) Díez Canedo, Enrique; "El gran ciudadano" (La Voz, 14 de marzo de 1935), en obra citada, tomo II, p. 310
- (73) Díez Canedo, Enrique; "La melodía del jazz-band, teatro Fontalba" (El Sol, 31 de octubre de 1931), en obra citada, tomo II, p. 156
- (74) SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael; Jacinto Benavente en su teatro, Ediciones Ariel, Barcelona, 1954; referencia incluida por Robert Louis Sheehan, obra citada, pp. 125-126
- (75) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 125

Los géneros más exitosos

- (76) "Fontalba: Noche de levante en calma", ABC, 14 de septiembre de 1935, p. 45

La comedia y sus modalidades

- (77) GARRIDO, Lenin; La imagen teatral, Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1973 (Tesis doctoral de la Universidad Complutense de Madrid, 7 de diciembre de 1965) p. 138

- (78) PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984, pp. 66-67
- (79) SALAUM, Serge; "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en El teatro menor en España a partir del S. XVI (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982). Anejos de la revista Sigismundo, 5, CSIC, Madrid, 1983, pp. 258-259
- (80) JARDIEL PONCELA, Enrique; "Reflexiones teatrales", en Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1964, p. 23
- (81) PÉREZ DE AYALA, Ramón; Las máscaras, Libro III, en Obras completas, Aguilar, 1966, p. 153
- (82) PÉREZ DE AYALA, Ramón; obra citada, p. 154
- (83) A.C.; "Ideal: El espíritu de Elvino", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
- (84) A.C.; "Teatro Cómico: Los ateos", ABC, 26 de marzo de 1933, p. 57
- (85) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; "El género chico", Primer Acto, nº 40, febrero de 1967, p. 4
- (86) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Panorama de la literatura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1956, p. 208
- (87) RUIZ RAMÓN, Francisco; obra citada, p. 25
- (88) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 115
- (89) LÁZARO CARRETER, Fernando; "La casa de los siete balcones" en Blanco y Negro, Madrid, 21 de enero de 1990, p. 12
- (90) PAVIS, Patrice; obra citada, p. 119

Transformaciones en el campo del género

- (91) GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel; "Notas sobre el sainete como género literario", en El teatro menor en España a partir del S. XVII. Anejos de la revista Sigismundo, 5, 1983, p. 14
- (92) TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; el "hecho diferencial" es comentado en Panorama de la literatura española contemporánea, p. 36 y en Teatro español contemporáneo, pp. 34-35 (Ambas obras ya han sido citadas)

- (93) RODRÍGUEZ MÉNDEZ, José María; Comentarios impertinentes sobre teatro español, Ediciones Panínsula, Barcelona, 1972, p. 15
- (94) ARNICHES, Carlos; "Autoocrítica de La diosa río", ABC, 31 de diciembre de 1931, p. 15
- (95) MC GAHA, Michael; obra citada, p. 196
- (96) DÍEZ CANEDO, Enrique; "Panorama del teatro español desde 1914 a 1936", en obra citada, p. 36
- (97) MAINER, Carlos; La edad de plata, ensayo de interpretación de un proceso cultural, Ediciones Cátedra, Madrid, 1981, p. 283
- (98) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, p. 37
- (99) DÍAZ ECHARRI, Emiliano y ROCA, José María; Historia de la literatura española e hispanoamericana, Aguilar, Madrid, 1960, p. 1475. Incluido por Mc Gaha, obra citada, p. 225
- (100) GARCÍA PAVÓN, Francisco; "Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 89
- (101) GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás; "El teatro de humor del S.XX hasta Jardiel Poncela", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 39-40
- (102) PAVIS, Patricio; obra citada, p. 68
- (103) MC KAY, Douglas R.; "Forty years of titillation: The Absurdist Trend in Spanish Theatre Humor", Estreno, nº 1 de 1981, p. 11
- (104) GONZÁLEZ HERRÁN, Manuel; reseña de La venganza de don Mendo (Ed. de Salvador García Castañeda, Cátedra, Madrid, 1984) en Segismundo, 43-44, CSIC, Madrid, 1986, p. 307
- (105) GUIRAL STEEN, María Sergia; "Introducción a La casa de los crímenes", Estreno, nº 1, 1981, p. 12
- (106) VILCHES DE FRUTOS, Francisca; reseña de La venganza de don Mendo, (Ed. de Salvador García Castañeda), en Segismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985, p. 303
- (107) AMORÓS, Andrés; La zarzuela de cerca, (Edición y Prólogo de Andrés Amorós, revisión y epílogo de Carlos José Costas) Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 16

Clasificación genérica

- (108) GARCÍA LORENZO, Luciano; "La denominación de los géneros teatrales en España durante el S. XIX y el primer tercio del S.XX", en Segismundo, 5-6, CSIC, Madrid, 1967, p.191

Nuevos y modernos

- (109) DOUGHERTY, Dru; "Talía convulsa: la crisis teatral de los años 20", en Dos ensayos sobre teatro español de los años 20, Cuadernos de la cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, 1989, p. 146
- (110) ASZYK, Úrsula; "El teatro español frente a las vanguardias del S. XX", en Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1986, p. 176
- (111) ARNICHES, Carlos; "Añoche, en el teatro Cómico, se celebró con gran brillantez la gran gala de homenaje a los hermanos Álvarez Quintero", Ahora, 5 de abril de 1934, p. 24
- (112) ARNICHES, Carlos; "Autocrítica de La diosa ríe", ABC, 31 de diciembre de 1931, p. 15
- (113) MARTÍN ALCALDE, Alberto; "Estreno de Las doce en punto en el Lara", Ahora, 22 de diciembre de 1933, p. 32
- (114) BILBATÚA, Miguel; obra citada, p. 24
- (115) ARAQUISTAIN, Luis; obra citada, pp. 27-28
- (116) BILBATÚA, Miguel; obra citada, p. 39
- (117) ANGÉLICO, Halma; artículo publicado en Técnicos, portavoz sindical de técnicos CNT y KIT, Madrid, año 1, nº 5, agosto de 1937. Citado por Robert Marrast; El teatro durante la guerra civil española, Monografies de teatre nº 8, Institut del Teatre, Barcelona, 1978, p. 278
- (118) TORRES NEBRERA, Gregorio; La obra literaria de María Teresa León, Universidad de Extremadura, Cáceres, 1987, p.90. Muchos proyectos de "Nueva escena" no se llevaron a cabo. Ver "El teatro durante la guerra civil española", en El público, cuaderno nº 15, junio de 1986, p. 7
- (119) ANDRENIO, en La Voz, 14 de mayo de 1926, p.1 y FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor, La Época, 15 de mayo de 1926, p. 5
- (120) GARCÍA LORCA, Federico; "Charla sobre teatro" (2 de febrero de 1935), Obras completas, Tomo I, Aguilar, Madrid, 1980, pp. 1214-1215

Dramaturgos renovadores, innovadores y regeneradores

- (121) LÁZARO CARRETER, Fernando; "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", en Papeles de Son Armadans, LII, 1960, citado por la Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de Francisco Rico, Tomo VII; Víctor García de la Concha (época contemporánea, 1914-1939), Editorial Crítica, (Grupo editorial Grijalbo), Barcelona, 1984, p. 587
- (122) MARCH, Eugenia; Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán, Estudios de Hispanófila, 10, University of N.C., 1970. Reseña en Sigismundo 15-16. CSIC, Madrid, 1972, p. 345
- (123) MARTÍNEZ Herminio; El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y los esperpentos de Valle-Inclán. Dissertation presented to the Graduate Faculty of Spanish Department in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy. The City University of New York, 1983, p. 93
- (124) PÉREZ MINIK, Domingo; Debate sobre el teatro español contemporáneo, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1953, p. 241
- (125) SAINZ DE ROBLES, Federico; Prólogo para las Obras completas de Alejandro Casona, Aguilar, Madrid, 1974, pp XXXVII-XXXVIII
- (126) "Victoria: Nuestra Natacha", ABC, 7 de febrero de 1936, p. 46
- (127) F.; "El hombre deshabitado, T. Zerzuela", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 39
- (128) ALBERTI, Rafael; "Autocrítica de El hombre deshabitado", ABC, 19 de febrero de 1931, p. 23
- (129) TORRES NEBRERA, Gregorio; El teatro de Rafael Alberti, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1982, p. 148
- (130) SOLDEVILA, Ignacio; "Max Aub, dramaturgo", en Sigismundo, 19-20, CSIC, Madrid, 1974; p. 136
- (131) SOLDEVILA, Ignacio; obra citada, p. 157
- (132) ENTRAMBASAGUAS, Joaquín; prólogo para las Obras completas de José María Pemán, Tomo IV, Teatro, Escélicer, Madrid, 1950, p. 45
- (133) GARCÍA PAVÓN, Francisco; obra citada, p. 92

- (134) PREGO, Adolfo; "Jardiel ante la sociedad", en El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966, p. 58
- (135) ARIZA VIGUERA, Manuel; Enrique Jardiel Poncela en la literatura humorística española, Ed. Fragua, Madrid, 1974, p. 61
- (136) AGUILERA SASTRE, Juan; "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El mirlo blanco y El cántaro roto, 1926-1927", en Segismundo, 39-40, Madrid, CSIC, 1984, p. 233
- (137) QUIJANO, José de; "Decadencia y crisis del teatro - Ante la temporada actual", ABC, 2 de abril de 1936, pp. 14-16, cita textual, p. 16
- (138) ANDERSON, Andrew A.; "Representaciones de dramas de García Lorca en vida del autor", en Segismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985, p. 272
- (139) AUB, Max; El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo, discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956, Academia Española, Madrid, 1956, p. 15

LA IMAGEN DE LA MUJER A TRAVÉS DEL TEATRO DEL MOMENTO

1.- La mujer como madre

1.1.- El hijo en la vida de la madre. Concepto de la maternidad

1.1.1.- Misión de la mujer

1.1.2.- Fuente de orgullo

1.1.3.- Fuente de salvación

1.1.4.- Fuente de alegría

1.1.5.- Fuente de fortaleza

1.1.6.- Fuente de santificación

1.2.- La madre en la vida del hijo. Tipos

1.2.1.- De la abnegada a egoísta

1.2.1.1.- Sacrificio de la tranquilidad

1.2.1.2.- Sacrificio del orgullo

1.2.1.3.- Sacrificio del honor

1.2.1.4.- Abandono del hijo

1.2.2.- De la sabia a la necia

1.2.2.1.- La sensata

1.2.2.2.- La simple

1.2.2.3.- La madre en acción

1.2.2.4.- La autoritaria

1.2.2.5.- La codiciosa

1.3.- La madre entre el hijo y el esposo. Funciones

1.3.1.- Madre antes que mujer

1.3.2.- Mujer antes que madre

1.3.3.- El esposo como hijo

1.3.4.- La madre suplente

1.3.5.- La maternidad frustrada

Papel de gran envergadura, por corresponder a la principal función asignada a la mujer. Que el cumplimiento de esa función es la razón de su vida, se da como juicio universal por los dos sexos. Cualquier camino que emprenda deberá, en algún momento desembocar en éste, el principal; cualquier vocación quedará empequeñecida ante la impuesta por la naturaleza; el mérito de cualquier logro se diluirá ante el de criar a sus hijos.

Ejemplo de esta concepción es un artículo de Felipe Sassone publicado en el ABC ⁽¹⁾. En él se comenta el cruce del Atlántico por la aviadora Amelia Earhart, y al comparar su hazaña con la de Lindbergh, se llega a una aplastante conclusión: si los dos hubieran vivido existencias paralelas, si los dos hubieran cruzado el Atlántico, si los dos hubieran perdido un hijo, a Lindbergh se lo recordaría como aviador, no como padre doliente, en cambio a Amelia Earhart sólo como madre infortunada. Esa tragedia borraría todo otro rasgo de su historia.

Es que ningún acto de la mujer puede ser comparable con su maternidad y así el artículo termina con la convicción de que si algún poder tiene - y parecería que mucho, pero a través de la influencia o la persuasión- sólo puede manifestarse dentro de su sagrada función de madre.

Siguiendo la misma línea y también en el ABC, José María Jallaverría define a la mujer como "lo eterno sustancial, ya que en su seno se conserva y perpetúa la raza". ⁽²⁾

No son opiniones aisladas. Los dos autores no hacen más que reflejar la imagen de la madre que tiene la sociedad. El teatro, lo mismo. En este capítulo nos detendremos en los matices con que se la presenta.

La idea de que la maternidad es la función primordial en la vida de la mujer aparece como convicción unánime -Con las manos en la masa-. Lo cierto es que los personajes femeninos la asumen con orgullo -Siete puñales- y justifican a través de ella los inconvenientes de ser mujer en un mundo de hombres -El peli-gro rosa-.

El denominador común ante el nacimiento del hijo es la alegría, aunque se trate de una madre soltera y abandonada -La marimandona- o que haya sido víctima de una violación -Por tierra de hidalgos-. La criatura trae consigo las fuerzas necesarias para afrontar la vida -La casada sin marido-, da valor a la pusilánime -Juan Simón, "el enterrador"-, responsabilidad a la frívola -Para mal, el mío- y centra a la desequilibrada -Nuestra Natcha-.

Un motivo al que se recurre fácilmente en virtud de sus efectos dramáticos es la facultad redentora que la maternidad trae consigo -Madreselva-.

La postura del varón se caracteriza por dos actitudes fundamentales: la admiración ante la posibilidad biológica de ser madre y la tendencia a la santificación de la propia progenitora -¡Allá películas!-. Incluso con el tiempo y la muerte, la madre soltera pasa a la categoría de santa hasta para el amante que no hizo nada por ella en vida -Los niños sevillanos-.

En la segunda parte de este capítulo se analizan los tipos más frecuentes. La imagen de la madre tradicional, sacrificada, bondadosa, clarividente y activa es la que predomina, sin embargo también se presentan desviaciones encarnadas en mujeres necias o irresponsables. A veces su presencia es funcional, para hacer resplandecer, en la misma obra, a la virtuosa -El Ex...-.

La figura más frecuente es la de la madre abnegada, que sacrifica la comodidad -Yo quiero-, el orgullo -Los Reyes Católicos-, y hasta el honor -Noche de levante en calma-.

El hijo atribuye un extraordinario sentido común a la madre, casi siempre con fundamento -Tabaco y cerillas-, pero a veces como resultado de creencias tradicionales firmemente arraigadas y que no corresponden a la realidad -Miss Cascorro-. Esta sobrestimación del hijo no es la única caracterización negativa que aparece en las obras, también se presenta a la madre simple -El rebelde- y aun a la tonta -Margarita y los hombres-; a la que endiosa a su criatura hasta dejarse dominar por ella -Antón Perulero-, a la frívola -El peligro rosa-, a la arbitraria -De muy buena familia- y a la codiciosa -El embrujado-.

La madre, con frecuencia, no se conforma con dar consejos sino que interviene activamente en la vida del hijo adulto como lo hacía cuando pequeño; quizás porque a sus ojos siga siendo un niño que necesita protección, o porque no quiera reconocer que ha terminado el período de crianza y con él su importancia social y hasta el sentido de su vida.

La tutela admite grados, desde la vigilancia de la niña soltera -María "la Famosa"- o el cuidado del hogar de la casada incompetente -Mi casa es un infierno-, hasta las presiones que anulan la personalidad del hijo -Napoleoncito-.

El tercer apartado enfoca los conflictos que pueden presentarse al tener que optar por el hombre amado o por el hijo. La respuesta tradicional es volcarse hacia el segundo -Dueña y señora-. Hay pocos casos en que se elija al hombre -Agua de mar-, pero pueden llegar hasta el abandono del hogar -¡Soy un sinvergüenza! o la rivalidad entre madre e hija -Un grito en la noche-.

Entre mujeres fuertes y emprendedoras puede darse el caso de que cuiden y protejan al esposo como si fuera un hijo más -El pan comido en la mano-.

La madre adoptiva, a quien la vida no ha dado hijos propios pero ha volcado su cariño en algún niño desamparado, goza de gran simpatía - ¡Mi padre!- y demuestra en muchos casos que puede amar con más fuerza que la madre biológica.

La mujer estéril es una figura patética. Envidia a las afortunadas que pueden ostentar con orgullo el título de madres -Madreselva-, se siente frustrada -Vaya usted con Dios, amigo-, incapaz e incompleta -La razón del silencio-. Y así es vista también por los demás -Fuente escondida-.

La negativa a tener hijos de una muchacha próxima a casarse, en El rinconcito, es considerada como fruto de las ideas modernas que ostenta y que cambiarán con el tiempo. Sólo la joven alocada de Yerma parece alegrarse sinceramente de no ser madre, pero su modo de pensar ofrece tal contraste con el denominador común, que la excepción confirma la regla. El extremo opuesto al pensamiento de esa muchacha es la misma Yerma, para quien no hay otra razón en la vida de la mujer, y que al ir perdiendo la esperanza de ser madre, ve desvanecerse su propia esencia.

La irresponsabilidad con respecto al hijo es el peor cargo que puede hacerse a una mujer y en escena da lugar a personajes realmente antipáticos. Sin embargo no parece tan difícil de encontrar su correspondencia en la realidad, pues Manuel Bueno critica la tendencia de las mujeres de clase alta a dejar en las manos de un ama de cría al niño recién nacido, no por necesidad sino para vivir cómodamente despreocupadas, olvidando que se es madre no por traer un hijo al mundo sino por mantenerlo en él.

Referencias estadísticas

Para el presente capítulo se utilizan citas de 160 de los 400 textos consultados. En ciertos casos un mismo texto aporta dos o más citas, bien sea por la complejidad ideológica de su trama o porque, siguiendo la característica estructural ya apuntada que los autores repiten con tanta frecuencia, aparecen dos tipos en contraste.

En unas 90 obras más, la figura de la madre aparece con menos nitidez. En otras es sólo un elemento de conjunto, tan difuso como los criados, y dada su escasa importancia no se la incluye, pues podría ser causa de distorsión.

EL HIJO EN LA VIDA DE LA MADRE

1.1.- Concepto de la maternidad

Estudiaremos las concepciones de personajes varones y mujeres. Aunque aparecen esporádicas desviaciones, en el caso de la maternidad las opiniones coinciden notablemente.

1.1.1.- Misión de la mujer

La idea de que la maternidad es la función primordial de la mujer se potencia en el juicio de Eusebio, tío de Luisa, en Con las manos en la masa. Al saber que la muchacha está embarazada, pontifica:

EUSEBIO:(...) Tú ya no tienes más que una misión que cumplir en este mundo.

p. 70

Y todo lo demás queda diluido ante esta realidad que estaolece una nueva jerarquía.

Manolo, en Tierra en los ojos, parece compartir plenamente la opinión del personaje anterior. Durante mucho tiempo ha descuidado a Concha, pero cuando se entera de su embarazo vuelve a ella y la colma de atenciones, que más que para su mujer parecen ser para la madre de su hijo:

MANOLO: ¿Soltarte...? ;Sí, sí! Para que tropieces, que te caigas y... ;Vaya, que no! Tú no eres ya una mujer como las otras. Tú eres... ¿qué diría yo?... ;Un molde!

p. 62

1.1.2.- Fuente de orgullo

Para el personaje remenino, la maternidad se da como máxi-

mo logro y su concreción o posibilidad suelen marcar la vida, cambiando su rumbo y modificando sus concepciones.

En El peligro rosa nos encontramos con Blanca, mujer independiente, celosa de su autonomía, que ha elegido vivir sola y de su trabajo. Unos amigos le dejan a Feliciano, su jefe, la hija por unos días. Enferma y es Blanca la encargada de cuidarla. El trato con la criatura le influye. Feliciano, que lo ha notado, se lo comenta:

FELICIANO:(...) Una noche recuerdo que te llamé mamá.

BLANCA: Es verdad, sí.

FELICIANO: Y te hizo impresión.

BLANCA: Me la hizo. ¿Por qué negártelo? Yo te voy a decir algo más. Yo he sentido siempre...¿ cómo lo expresaré?... así como un desdén mezclado de contrariedad y de lástima hacia mi sexo... ;quién hubiera nacido hombre!... Pues mira tú lo que son las cosas: aquella noche en aquel segundo, sentí, por primera vez en mi vida el contento... ;el orgullo de ser mujer!

p. 6337

Aparentemente la tesis de la obra contrapondría la mujer moderna, independiente, a la esposa y madre; y terminaría con un encuadre de la protagonista en los papeles tradicionales. Sólo que Blanca, como individuo, impide la generalización. Ya exageraba la nota en su afán de no crearse dependencias. No quería encariñarse con sus sobrinos, como si confundiera afecto con la sensiblería estereotipada que se le adjudica a la mujer como lugar común. Lo que ella rechaza es la imagen vigente de débil e inútil, y sólo se reconcilia con su sexo ante la posibilidad de ser madre, por la responsabilidad que entraña. Intuye que no tiene por qué renunciar a su espíritu activo. No pierde nada que ella no crea desechable y gana al superar un trauma y aceptarse como lo que es.

La otra cara está representada por Nora, la madre de la criatura, burguesa tradicional. Alocada e irresponsable, no puede ser tomada como modelo, lo que inhabilitaría la tesis en el caso de que se haya querido dar. Probablemente la única de la comedia sea la que coincide con el tema: ni el hombre ni la mujer pueden negarse al amor. Blanca y Feliciano lo ejemplifican.

Como para Blanca, la maternidad es también motivo de orgullo para María Teresa, en Las doctoras. Tiene roces con su novio porque éste no quiere que ejerza su profesión de abogado. Al quedar embarazada, Fernando le propone unir sus vidas y depender exclusivamente de él. Corre el riesgo de ser abandonada si no cede, pero en vez de hacerlo se pone firme en su decisión de seguir trabajando. El hombre es un señorito arruinado y ella prefiere ser madre soltera, pero poder mantener con seguridad a su hijo:

FERNANDO: (...) Unamos nuestras vidas, María Teresa y arrostremos el porvenir. ¿No tienes confianza en mí? ¿Te da miedo?

MARIA TERESA: A mí, no. Temo por él. Mi vida ya no es mía. Ni tuya tampoco. Una nueva vida me impone deberes sagrados. Los cumpliré, porque, mujer de mi tiempo, no me faltan medios para cumplirlos.

FERNANDO: ¿Quieres decir que yo no cumpliré los míos?

MARIA TERESA: No sé qué decirte... Veremos.

p. 42

Dentro de su profesión, María Teresa atiende a otra madre soltera que busca asesoramiento jurídico sobre cómo lograr que el padre de la criatura los mantenga. La respuesta es que no tiene ningún derecho, pues el niño no está reconocido, pero intenta darle ánimos basándose en su propia vida, ya que la maternidad la ha convertido en una mujer segura de sí misma:

SOLEDAD: No; no, señora. No hay caso. Ya he dicho a

usted que se trata de una historia vulgar. (Echándose a llorar y cubriéndose el rostro con el pañuelo) Yo, señora, soy una pobre mujer que ha tenido un hijo.

MARIA TERESA: (Poniéndose de pie violentamente) ¿Qué es eso de una pobre mujer? Descubra usted la cara; le vante la cabeza; mire a todos con orgullo. ¡Es usted una madre!

p. 47

Para Soledad, el futuro es negro. No sabe cómo mantenerse:

SOLEDAD: Pero, sin la protección de un hombre, ¿cómo sostener a ese hijo?

MARIA TERESA: Trabajando. De usted son todos los de rechos, pero también todos los deberes.

p. 47

Sólo que mientras María Teresa es una profesional, la otra ha sido criada como señorita burguesa y no sabe hacer nada:

SOLEDAD: Y yo vuelvo a preguntar: ¿en qué?

MARIA TERESA: En lo que sea. Cuando se trabaja para un hijo todos los oficios son nobles. También yo tra bajo para el mío.

SOLEDAD: ¿Usted? ¡Oh, pero usted tiene un título!

MARIA TERESA: Y usted. El más alto de todos: el de madre.

p. 47

No sabemos el futuro de la pobre Soledad, abandonada por su familia y sin trabajo. Su experiencia como madre tiene que ser dolorosa. Y muy distinta de la de María Teresa que siempre contaría con su profesión y el apoyo incondicional de la familia, sobre todo el de su hermana Valentina.

De todos modos es clara la postura del personaje: considerar como su mayor logro la maternidad, "el título más alto de todos" Y cuando regresa Fernando con un empleo y un futuro, abandona su trabajo y pasa a ser exclusivamente esposa y madre. ¿Cuál es la postura de esta comedia? Si nos atenemos a la historia de

María Teresa, parecería el triunfo de la mujer tradicional, del hogar sobre la profesión. Si leemos entre líneas en la de Soleidad, el rechazo de la señorita burguesa y la necesidad imperiosa de la mujer fuerte y preparada para la vida. Concepciones contrapuestas, como en El peligro rosa, sin una clara definición por una o por otra.

Pero en algo coinciden los personajes, hombres y mujeres: en la trascendencia de la maternidad. La comedia finaliza en el momento en que un grupo de feministas llega a condecorar a Valentina. El hijo de María Teresa interrumpe el acto y todas las mujeres se vuelcan a mimarlo. Fernando comenta de ellas:

FERNANDO: ¡Mujeres! Nada las hace tan admirables como el sentido de maternidad.

p. 62

Él siempre había menospreciado toda movimiento que las agrediera, así que no está claro si su expresión surge al ver confirmada su teoría de que deben ser únicamente esposas y madres, o porque al observar el despliegue de ternura hacia su hijo, las ve por primera vez humanas y dignas.

Si a Blanca, en El peligro rosa, la idea de ser madre la reconciliaba con su sexo, en Fernando, el constatar que el sentimiento maternal aflora en todas las mujeres, -por más de avanzada que sean- crea una corriente de simpatía que contribuye a que empiece a comprenderlas.

1.1.3.- Fuente de salvación

Si para Blanca, en El peligro rosa, y para María Teresa, en Las doctoras, la maternidad es fuente de orgullo, son varios los personajes femeninos que la consideran salvadora, al haber sido

causa de un vuelco total en sus vidas.

Madreselva, mujer de vida alegre, ha tenido una hija con Germán. Al principio el hombre huye de la niña, luego decide sacársela a la madre y mandarla a educar a un colegio. El pobre está condicionado por su propia experiencia; ser hijo de una prostituta es el mayor dolor de su vida. No quiere para Clavela un su frimiento como el propio.

Pero el caso no es el mismo. Madreselva declara con orgullo haber sido purificada por la maternidad:

MADRESELVA:(...) porque estoy ahora
tan lejos de lo que fue,
que es mi orgullo ser quien soy
siendo la misma mujer!
Porque aquella pecadora
que se hizo madre una vez,
cuando sintió en sus entrañas
la sangre de un nuevo ser
y luego oyó aquel sollozo
que dio su carne al nacer,
se sintió de Dios bendita,
nació a otra vida con él.

p. 6211

Madreselva vive en un castillo abandonado, cerca del colegio de su hija. Desde allí la vigila. Se entera de que la chica está decidida a huir con un hombre que sólo pretende engañarla. Ella lo impide.

En el tercer acto vuelve a encontrarse con Germán. Éste le confiesa que teme que la hija se entere de quién es la madre. Madreselva no tiene intención de descubrir el secreto, pero insiste en que si lo llegara a saber no tendría por qué avergonzarse, pues ella se ha redimido:

MADRESELVA: ¿Y quién te dice que quiero
el secreto pregonar
ni que soy yo, desgraciado,

en nada a tu madre igual?
 Nació Clavela a la vida,
 y Dios me quiso salvar
 con ella: ¡limpió mis culpas
 fuego de maternidad!
 ¡Lejos de ella...los pesares
 me purificaron ya!
 ¡De cera para quererla,
 de hierro en mi castidad,
 si me reconoce un día
 de mí no renegará!

p. 6247

Clavela vuelve con su padre, pero ha adivinado que Madreselva es su madre.

También es prostituta Lola, en Madre Alegría, aunque ésta se ha enriquecido. Luego de muchos años va a buscar a la hija que dejó en un hospicio. La directora no quiere dársela aduciendo que la chica está mejor sin saber quien es su madre, ya que la había abandonado. Se le había dado la oportunidad de redimirse pero la había dejado pasar:

MADRE ALEGRIA: Sí, usted abandonó a esa criatura despreciando en ella la ocasión de redimirse. ¡Un hijo! Si esa es la mano que tiende Dios a la que ha caído para que se levante. Usted no ha sido madre nunca.

LOLA: ¡Señora!

MADRE ALEGRIA: ¡Usted no sabe lo que es eso!

LOLA: ¿Y usted sí?

MADRE ALEGRIA: Yo más que usted, sin haberlo sido.
 ¡Reclamarla ahora!

p. 53

Más afortunada ha sido María, en He encontrado una hija, por que la vida le otorga una segunda oportunidad.

Ha tenido una niña con Carlos. El hombre no se casa, pero re conoce a la criatura y se la lleva a vivir con su madre para

que María pueda contraer matrimonio con otro, ocultando la verdad.

La mujer visita a la niña esporádicamente, pero a los dieci séis años Carlos la lleva a casa de Jorge y María, porque él se va a casar y teme la reacción de su mujer. Al tiempo regre- sa; ha confesado la existencia de la hija y la esposa la ha aceptado. María, la madre real, se niega a entregarla. Ve que su salvación había sido esa niña, y que había perdido la opor- tunidad al avergonzarse de ella. Pero no piensa cometer el mis- mo error por segunda vez:

MARIA: Algo más que quería decirte. Quería decirte que cuando la naturaleza da un hijo a una mujer, el hijo es siempre fruto bendito, sea de padre, de aman- te o de todos; porque el hijo es el amor mismo, fruto de una semilla; pero que al germinar, ya es honor de nuestra carne, flor de nuestra naturaleza, ley de Dios, ley de vida. Y aunque tarde, comprendo que el negar a sus hijos es la mayor vileza, el crimen más cobarde, la única y verdadera prostitución.

p. 60

Como ya habíamos adelantado, María es una mujer afortunada y el marido, comprensivo y bondadoso, la ayuda para que pueda quedarse con la hija.

Maruchi, en Un grito en la noche, también es consciente de la nueva dignidad que ha adquirido con la maternidad.

Ha sido amante de Agustín, pero éste la ha abandonado al co- menzár su relación con Rosario, mucho mayor que él y además, tía suya. Maruchi, embarazada, lo persigue sin resultado. Cuan- do nace la criatura, aún insiste; incluso llega a hablar con la mujer que, según ella, le ha robado el amor de Agustín.

Rosario la trata con altivez y hasta con desprecio, marcan

do la diferencia social y moral que hay entre las dos. Maruchi reacciona violentamente:

MARUCHI: ¿Beligerancia? Si estamos igual. Nos pone a idéntico nivel nuestra conducta. Es más, mi condición de madre puede justificar hasta mis equivocaciones de mujer mala. El cariño de usted, por el contrario, es morboso. ¿No oye la risotada de sus años mortificándose de usted misma? ¿La edad de Agustín no le ha hecho pensar en su hijo Joaquín?

p. 40

Según Maruchi, sus posiciones en la escala de valores se han intercambiado. La maternidad la ha redimido y ahora es ella la respetada.

A veces no sólo cambia el destino sino también la personalidad de la madre, como en La sirena varada y en Nuestra Natacha. Sirena está trastornada y Marga desorientada, pero a las dos las detiene en su afán de huir la noticia de que van a ser madres. Marga, una vez nacido el niño, habla con don Santiago del asombroso cambio operado en ella:

DON SANTIAGO: Y tú, ¿eres feliz? Aquella fiebre de andar y andar.

MARGA: Ya pasó. Ahora no hay ninguna voz que me llame fuera de casa. ¡Estaba tan cansada! Me parece que lo que yo buscaba, sin saberlo, por todos los caminos, no era más que esto: un hijo donde recostarme... Ya lo tengo.

p. 461

Por la experiencia de Marga percibimos que la maternidad consigue para la mujer una ubicación en el mundo. Le crea raíces, le da seguridad, calma y en última instancia, la felicidad que busca.

1.1.4.- Fuente de alegría

Muchos personajes femeninos consideran su maternidad como compensadora de todos los sufrimientos. El caso más desgarrador es el de Mariana, en Por tierra de hidalgos. Como Marga, en Nuestra Natacha, ha sido víctima de una violación. La protagonista se lo cuenta a una amiga:

EULALIA: Y porque sí, porque es toda la razón de esta sucia historia, una mujer desgraciada para siempre.

FERNANDA: No. Al principio, sí, una desesperación que daba escalofríos al escucharla; pero después vino el absurdo en todo su esplendor. De una mujer, con poco que envidiar físicamente y de ese hombre, un borracho profesional, nace una criatura sana, fuerte y hermosísima.

(...)

Y esa mujer, que no tenía a nadie que la quisiera, se ha encontrado de pronto con la gran felicidad de una hija que la idolatra.

p. 14

Mariana ha tejido su vida alrededor de su hija, ya una mujer. Es feliz y está agradecida. Tanto que cuando el brutal padre de la muchacha es acusado de otro desmán (esta vez el saqueo y la destrucción de unas fincas), pide clemencia para él a Fernanda, el ama:

FERNANDA: ¿Tú no lo aborreces?

MARIANA: ¡Sí, señora!

(...)

FERNANDA: Pues no lo entiendo

MARIANA: Ni yo sé cómo explicármelo a mí misma. Le odio, le aborrezco..., pero es el padre de mi Florecida. De sobra alcanzo que lo suyo conmigo fue una grandísima salvajada..., ¡pero sin esa salvajada yo no tendría hoy a la Florecida!

p. 57

En tanto la ha compensado la hija, que no le parece caro el

precio que se le cobró por ella.

Otras no han tenido que sufrir tan terrible agravio, pero sí el de ser abandonadas a su suerte por los hombres que decían quererlas. Es el caso de Linda, en La marimandona

Su madre se ha enterado de que tiene una hija de diez años, busca al padre y le exige el matrimonio. No es éste el deseo de Linda, que ya no espera nada de él:

LINDA: Yo no te exijo nada. ¿Para qué?... Y es más, te aseguro que no te guardo rencor... Al contrario... Te debo mi desgracia, es verdad; pero en medio de ella te debo también mi dicha (...) Todo lo amargas que fueron las lágrimas que derramé al contemplar tu huida, fueron luego dulces al ver en mis brazos a mi hija... Y para terminar; hasta te debo el que no tenga que compartir con nadie el cariño de mi hija; que sea mío solo. ;Hasta eso te debo!... Todavía tengo que dar las gracias...

p. 41

Elisa, en Mi vida es mía, también ha sido engañada, y coincide con Linda en su modo de actuar, porque en vez de lamentar su situación agradece al hombre que la ha utilizado. El haber la hecho madre compensa todo el dolor y las humillaciones que sufre y seguirá sufriendo:

ELISA: Y te debo algo más. Te debo la felicidad de mi vida, la que me indemniza de todo el mal que me has hecho: te debo a mi hijo.

p. 52

1.1.5.- Fuente de fortaleza

Para otras mujeres los hijos son los que dan fuerzas para seguir adelante en un mundo hostil. Así piensa Rosalía, en La

casada sin marido:

ROSALÍA: Con su permiso, un momento... (Va hacia la derecha y llama) ;Lorenza! ;Lorenza! Esa ya está encerrada en su cuarto. No se para con ellos, don Casto. Usted, como no los tiene, no sabe lo que es. (Se sienta otra vez) Y eso que yo no puedo quejarme por mucha guerra que me den, que si no hubiera sido por ellos quizá no hubiera tenido arranque para hacer frente a todo al verme sola. Pero había que salvar la casa y el pedazo de tierra para ellos, y aquí me tiene usted, que mal que bien ya están criados todos como quien dice.

p. 35

A Angustias, en ¡qué solo me dejas!, el hijo la ha salvado del suicidio, porque al verse abandonada y sin recursos piensa tirarse al paso de un automóvil. Si no lo hace es por el niño, que no tiene culpa de nada.

Remedios, protagonista de La marchosa, se siente decepcionada al ver que su hija cree que la corteja el muchacho al que ella quiere. No es verdad, porque a pesar de su éxito con los hombres, ya que es muy bonita, desde que el marido la dejó Remedios sólo vive en función de Maruja, por quien saca fuerzas de flaqueza para seguir adelante:

REMEDIOS: Pero que tú, mi hija, mi hermana, la única ilusión de mi vida; por la que luché, por la que vivo, sea capaz de dudar de mí ni un solo momento, me hace un daño tan grande, que te va a ser muy difícil volver a conquistar la confianza que tu madre tenía puesta en ti.

p. 28

Muchas veces, en su afán de acrecentar las fuerzas con las que lucha por el hijo, la madre termina por crear una falsa imagen, libre de defectos y difícil de compatibilizar con la

realidad, que es lo que lleva a la decepción. En el presente caso, Maruja logra recobrar la confianza que Remedios, su madre, tenía puesta en ella.

El varón admira y envidia la energía que parece llegarle a la mujer con su maternidad. Un testimonio nos lo da Juan Simón, "el enterrador".

Rosario se encuentra embarazada sin que sepa por qué (luego se descubre que ha sido violada durante un ataque de catalepsia). Su padre le esconde el hijo con el propósito de que el deshonor pase inadvertido, pero la muchacha, que siempre ha sido enfermiza y sin carácter, se vuelve una leona a la hora de defenderlo:

ROSARIO: Pues yo estoy decidida a rescatarle...y llegaré donde haya que llegar.

JUAN SIMÓN: ¡Me amenazas! ¿Olvidas que soy tu padre?

ROSARIO: ¿Y tú olvidas que soy su madre?

JUAN SIMÓN: Y... ¿qué piensas hacer?

ROSARIO: (Sin vacilar) Acusarme públicamente, pregonar mi deshonor, decir que soy su madre, que me se cuestras al hijo y que le quiero en mis brazos...

JUAN SIMÓN: (Anonadado) Con eso no contaba yo... ¡Eres más fuerte y m'has vencido!... (para sí) ¡Siempre es más fuerte una madre!

p. 28

1.1.6.- Fuente de santificación

Desde la perspectiva del varón, también es clara la tendencia a sacralizar la maternidad. Aunque se menosprecie a todo el sexo femenino, la propia madre es santa e intocable. Lucía Sánchez Saornil, en un artículo de 1935, se queja de esta concepción restrictiva de la mujer, de su simplificación en dos polos opuestos

Se diría que en el transcurso de los siglos el mundo

masculino ha venido oscilando, frente a la mujer entre dos conceptos extremos: de la prostituta a la madre, de lo abyecto a lo sublime sin detenerse en lo estrictamente humano: la mujer. La mujer como individuo, como racional, pensante y autónomo.

(...)

La madre es el producto de la reacción masculina frente a la prostituta que es para él toda mujer. Es la deificación de la matriz que lo ha albergado. (4)

Así, Jorge, en La señorita mamá, marca la diferencia entre la mujer de su padre y su madre muerta:

JORGE: Mi madre era una santa...se trata de mi madrastra, ¿comprende usted?

p. 26

Por haber endiosado a una supuesta madre muerta, no acepta Luis a la verdadera, en Mamá ilustre. La imagen de ficción responde a una necesidad que no cubre la real. También lo entienden así Andrés, en ¡Allá películas!, y por eso se niega a hablar con su hijo, ya hombre, sobre la madre:

ANDRÉS: A un hijo no se le può decir nunca que pecó su madre; porque la madre no es una mujer; es algo santo que se lleva en el corazón. ¡No se lo digo, Angelita, no se lo digo!

p. 60

Marcial, en Angelina o el honor de un brigadier, ha sido engañado por su esposa. Eso es durísimo, pero lo que no puede aceptar es la posibilidad de que su madre hubiera engañado a su padre.

En Mamá Inés, Luis se cree hijo de la dueña de casa, pero lo es de la criada. Don Carmelo, al ver que el suyo, recién nacido, moría, lo cambia por el de Inés. Muñhos años después y ya viudo, le cuenta la verdad y se casa con ella para aceroarla al hijo.

Éste no la acepta al principio, aferrándose a la santidad de la madre muerta.

En SS, Elsa ha sido espía. Luego se ha casado y lleva una vida apacible con su marido y el hijo de éste. Al tiempo la obligan a emprender otra misión. En su desempeño está condicionada por el recuerdo del niñastro; ya no puede ser la misma ni actuar con la frialdad de otro tiempo.

Dixson había sido su compañero de tareas y eterno enamorado. Su amor por ella se había transformado en desprecio al ver el cambio, pero termina ayudándola para que pueda reintegrarse a su familia. Ha dejado de verla como una mujer para pasar a mirarla como a una madre, y así ha disipado todo sentimiento negativo:

DIXSON: (...) no podemos ser ya más que eso: dos hombres que se aborrecen y se odian, pero que se rinden ante la venerada figura de una madre (...)

pp. 64-65

Aunque en menor proporción, también las mujeres sacralizan la figura de la madre. Un caso típico se da en tierra en los ojos.

Manolo regresa, ya casado, al hogar paterno. Allí comienza a llevar una vida disipada y a desatender a la esposa. Ésta, despechada, se vuelca hacia su joven cuñado, un poco porque disfruta del dominio que tiene sobre él y otro poco porque es el heredero de un título y una fortuna, así que le interesa como aliado.

Esperanza, la madre de los dos varones, ve el peligro de una rivalidad entre hermanos y se levanta contra su nuera.

El conflicto se resuelve al saberse que Concha está embara

zada. Su marido regresa a ella y la suegra la colma de afecto.

Y es que la maternidad separa a Concha del resto de las mujeres, y de lo que era ella misma. Esperanza puntualiza que ha dejado de ser la seductora, la peligrosa, para pasar a la madre santa, demasiado alta como para que el otro hermano la pueda ver como mujer:

ESPERANZA: Le quieres ahora, cuando toda la tierra de los ojos se te ha ido a las entrañas; ahora, cuando tu sangre y la suya se funden en el hijo que va a llegaros. (frayendo a Concha hacia sí) Ven aquí, pobre cita... Ven aquí, y piensa en tu hijo, que todavía no es más que una ilusión y ya se ha hecho dueño de su madre... Por eso no me opongo más a que Luis se vaya con vosotros. que esté a tu lado, para que no le envenene el recuerdo de aquella mujer que le aturdí. que aprenda ahora en ti a respetar a la madre, y así sabrá que no hay más que un amor que llegue al corazón de las mujeres buenas; ese amor hondo, hecho de sacrificios y ternuras, que florece en los hijos como una bendición de Dios.

p. 68

En Siete puñales, alusión a los siete hijos de la protagonista, Miguel abandona a la familia para irse con una actriz. Su mujer, con orgullo, se atrinchera en su función de madre. Su argumento es que si la otra hubiera tenido hijos le habría faltado valor para lastimarla. Al igual que Esperanza en la obra anterior, piensa que la maternidad destruye todo sentimiento negativo en la mujer:

DOLORES: La defensa de mis hijos, de mi hogar, de todo esto que reunimos con tantas penas, y que ahora se nos va a derrumbar. Esta es mi pelea, y no la otra

porque en la otra es fácil vencerme. En esta, no. A una mujer cansada de echar hijos al mundo, como tú dices, la humilla siempre una rival garbosa, que tiene por oficio ser guapa. A una madre no se la vende... porque no hay otra madre de tan malas entrañas que se le ponga enfrente.

p. 39

El recuerdo de la madre puede usarse como detonante para obligar a una acción o para rectificar otra. Así lo hace Mercedes, en Como tú, ninguna, para obligar a Rafael a trabajar:

MERCEDES: A cualquier parte menos al presidio. A repartir cartas, a vender periódicos, de limpiabotas, como sea... No creo que su madre lo haya a usted criado pa esto. Porque a lo mejor usted tiene madre

RAFAEL: Y usted no tiene necesidad de nombrarla.

MERCEDES: ¡Ah, vamos! ¿Le duele? Pues me alegro. Aún no lo ha perdido usted todo.

p. 25

Ángeles, en La serrana más serrana, utiliza el mismo argumento para cambiar la actitud de un hombre:

ÁNGELES: ¡Ca! Cuando uno que se llama hombre no la respeta como mujer, ¡es porque no ha tenido madre!

p. 25

Un soltero difícil nos presenta a Ramón, un señorito que tiene la costumbre de abandonar a sus novias al pie del altar. La conversación que tiene con el jefe de la estación, en el momento de huir de Charito, es lo que determina que vuelva con ella, y en esa conversación, la idea de que la chica puede estar a la altura de la madre, como guardiana de la honra y ángel del hogar.

En Las del sombrero verde, Elena, para sensibilizar al pobre Ulises Jacinto, antiguo enamorado de una de sus primas, e

incapaz de tomar una resolución por sí mismo, le recuerda la actitud decidida de su madre:

JACINTO: (Emocionado) ¡Mi madre! ¡Santa mamá!

ELENA: Pida usted su mano.

JACINTO: ¡Es terrible! ¡Espantoso! ¡Estas cosas no le suceden más que a mí! ¡Ah, si al menos viviera ma má!

ELENA: Pero no vive, tiene que resolverlo usted so lo.

p. 44

Comparar a la esposa con la madre es el mayor elogio que un hombre puede hacer. Así lo entienden Aurelia y Jenaro en La duquesa gitana:

JENARO: Eres...como era mi pobre madre; y tú sabes cómo era para su casa.

AURELIA: Es el mejor elogio que podías hacerme; com pararme con tu pobre madre, tan buena, tan señora de su casa...(.)

p. 942

Son muchos los ejemplos en que la propia esposa pasa a ser, antes que nada, la madre de sus hijos y por tanto digna de cul to. Es el caso de Aurelio, en Llévame en tus alas.

Se ha casado con Laura por conveniencia y tienen un hijo, que ella envía a Inglaterra con el pretexto de una mejor educación. La pareja se lleva mal; los dos se aman, pero son demasiado or gullosos para confesarlo, hasta que llega la crisis y Aurelio proclama el amor por la mujer mezclado con la admiración que siente por la madre de su hijo:

AURELIO: (...) no quieres comprender que te quería, que te veneraba porque eras la madre de mi hijo, (...)

p. 50

El padre de Los niños sevillanos reacciona violentamente cuando uno de ellos alude al nacimiento del hermano:

PEPE ROMERO: ¡Su madre fue una santa!

MANOLO: (Bajo) Si, pero la gente...

PEPE ROMERO: (Enérgico) ¡La gente que se muera! Como te puedes morir tú, que eres mi hijo, si te atreves a decir ni tanto asín de quien merese pa ti todos los respetos por ser la madre de tu hermano y porque se ha muerto.

p. 62

Lo que no se sabe es si Pepe empleó esa misma energía para la defensa de la madre de su hijo cuando ella vivía. Sólo se la cita como "una cortijera", no parece haber disfrutado de ningún beneficio y su santificación la llega cuando ya no es más que un recuerdo.

Julián y Juan Mostrenco, en Los Julianes, son también hermanos. El primero, legítimo, no acepta la idea del otro, de trasladarse con su madre a la finca familiar:

JULIÁN: Tonto, pase; pero
¿cínico y procaz? La yerras.
¡Ir tu madre a Los Julianes!...
¡Plantársenos -la Ruperta-
donde, porque ella es lo que es
murió mi madre de pena!...(.)

p. 54

Julián defiende de un supuesto ultraje la santidad del recuerdo de su madre; el único argumento que le queda al hermano es presentar a Ruperta como un triste ser que vive en función de su hijo.

Soltera, como la madre de Joselito en el ejemplo anterior, la pobre Ruperta no es más que una víctima de la doble moral vigente y tanto ellas como las esposas humilladas, únicamente

tires.

La mujer encumbrada en el altar de la santidad tampoco está dispuesta a bajar de las alturas. Es lo que sucede en Sol en la cumbre, donde un conflicto de honras cobra víctimas inocentes porque un personaje femenino, justo y abnegado es capaz de cualquier sacrificio menos el de perder la buena fama frente al hijo.

El hijo que abomina de la madre es casi excepcional. Un ejemplo lo proporciona un joven vagabundo, uno de Los hijos de la noche, que en un acceso de ira desea la muerte de su madre. Otra muchachita lo reprende y disculpa la negra historia de la mujer sólo por haber traído un hijo al mundo. Eso la haría ya intocable:

PIERNAS LARGAS: Que se muera mi madre; es una tía borracha.

INGLESITA: Es tu madre.

p. 16

En Tú gitano y yo gitana, Curra intenta detener la ira de Rocío apelando al recuerdo de la madre, pero ésta había abandonado a la muchacha. Donde debía haber una figura sacralizada, no queda más que un vacío doloroso:

CURRA: ¿Qué estás disiendo, Rosío?
Por tu mare, niña, caya.
¿Por qué tantas mardisiones?

ROCÍO: ¿Por mi mare? No me yama
ninguna vo su recuerdo;
ni la conosí, ni en grasía
de su queré, que no tuve,
se va a contené mi rabia.
Yo soy yo sola: Rosío,
de apodo, "La Mejorana"
iguá que eya. Fue su herensia.
Ni otra ciudá ni otras armas.
(...)

p. 49

LA MADRE EN LA VIDA DEL HIJO

1.2.- Tipos

Aunque la cantidad dificulta la clasificación, los hemos tratado de agrupar en dos apartados, según comportamiento y carácter. En el primero se incluirá la amplia gama de madres que actúan entre la abnegación y el egoísmo; en el segundo, el espectro que va de la sensatez a la necesidad.

1.2.1.- De la abnegada a la egoísta

La abnegación y la generosidad se dan como inseparables de la maternidad. Por eso Gustavo, en La otra Eva, trata de cambiar la decisión de su mujer de abandonarlo, apelando a su futura maternidad y la abnegación que ella debe traer consigo:

GUSTAVO: (Llevándosela) ¡Ester!... Una madre no puede ser egoísta. Vuelve a tu casa.

p. 79

La mayoría de las mujeres están de acuerdo con el juicio de Gustavo; más aún, lo amplían al agregarle la idea de sacrificio.

1.2.1.1.- Sacrificio de la tranquilidad

Daniela, en Como los propios ángeles, siente que esta forma del sacrificio está inevitablemente unida a la maternidad:

DANIELA: ¡Qué entenderás tú de sacrificios! Pa conocer esas cosas hay que llegar a ser madre.

CARMEN: Entonces... ¿cree usted que no la quiero?

DANIELA: Me quieres mucho. Pero, si algún día tienes hijos comprenderás lo pequeño que es su cariño, si lo comparas con el tuyo.

p. 47

Al sacrificio se une el sufrimiento, según la señora Inés,
en El circo de la verbena:

SEÑORA INES: ¡Tenga usted hijos! Padecer
desde que están en pañales,
que los oye una toser,
y se nos clavan puñales.

p. 66

La Madre, en Bodas de sangre, agrega que sacrificios y sufrimiento durarán toda la vida del hijo. El padre de la novia, que cree que todo es muy fácil, desearía que los futuros esposos tuvieran pronto niños, que fuera cosa de un día:

MADRE: Pero no es así. Se tarda mucho. Por eso es tan terrible ver la sangre de una derramada por el suelo. Una fuente que corre un minuto y a nosotras nos ha costado años (...)

p. 168

Para Doña Solís, en En el nombre del padre, el sufrimiento del que hablan los anteriores personajes se ha doblado con la lucha entre padre e hijo. Por eso, destrozada, le recomienda a la muchacha enamorada de Bustillos que no traiga hijos al mundo:

DOÑA SOLIS: (Angustia indecible)
¡Toda la noche acribillada
de puñales que van de uno al otro,
y yo... a llorar sobre el que traigan!
(Irguiéndose, a Miquita, queriendo evitarle el cáliz de dolor que fue su vida)
¡No quieras hombre, Miquita, en el mundo!
y si lo quieres, antes de probárselo arranca
de tu carne el poder de engendrar
que llevamos en las entrañas.
¡No quieras hijo!
¿Para qué una herida
que eternamente será llaga?

Piensa que en tu cariño se juntarán...; ¡y juntas la leña y la llama!
 El padre quieto; la columna hoy...
 El hijo en vuelo; ¡el viento de mañana!
 El uno, a tu derecha, otro a tu izquierda;
 ¡dos brazos de una cruz..., y entre los dos una mujer crucificada!

p. 443

En cambio Yerma, que ansía tener hijos, está dispuesta a soportar todo el sufrimiento que sea necesario y desprecia a la mujer quejosa:

MARIA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.
 YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero eso es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí.

p. 428

Quienes sí tienen hijos encuentran, como Doña Solís, frecuentes motivos para quejarse. Muchas veces la incompreensión, la falta de tolerancia, da pie a discusiones.

En Para mal, el mío, madre e hija chocan. Sus temperamentos y hasta la visión del mundo de cada una son opuestos. Serafina se queja del egoísmo y la frivolidad de Beatriz:

SERAFINA: ¡Y crees la gente que yo tengo una hija! ¿Qué he de tenerla, si nunca está conmigo? ¿Adónde me acompaña? ¿Adónde la llevo? ¿Qué horas compartimos? ¿Qué expansión de mi ánimo puedo tener con ella? ¿Cuándo se acerca a mí que no sea para darme un disgusto? ¿Qué hija es ésta, madre?

BEATRIZ: ¡Ay, mamá, mamáta! ¡Avanza unos siglos,

por favor! ¡Que no aparezca en el horizonte el siglo quince!

p. 7060

Esta desaprensión desaparece cuando la hija, a su vez, se convierte en madre, pero entonces Beatriz tampoco vuelca su amor en Serafina sino exclusivamente en su propio hijo:

SERAFINA: ¿Ha visto usted, Beltrán? ¡El hijo! ¡Todo lo ha hecho el hijo! ¡Y sólo en él piensa! ¡Qué triste lógica tiene la vida! Yo, ya, apenas le importo...

p. 7104

En una obrita para niños, Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo, una canción en la que mamás e hijas hacen contrapunto marca la dicotomía entre los dos mundos y una incomprensión que nace de la separación generacional, lo que constituía también el corazón del conflicto entre Serafina y Beatriz:

MAMÁS:(...) Estas niñas del día
ya no saben jugar.(bis)
NIÑAS:(Cantando) Porque hay mamás que gozan
en venir a estorbar.(bis)
MAMÁS: Sólo hablan de trapos
y saben presumir. (bis)
NIÑAS: Más vale nos dejaran
solitas divertir. (bis)

p. 14

Esta intromisión que señalan las niñas y que no se limita a la infancia, ya que en muchos casos es una constante en la vida del hijo, nace del afán protector de la madre ante la experiencia y fragilidad que ve o supone en su criatura.

La abnegación por el hijo no siempre tiene correspondencia. Algunos abandonan a sus madres, como atestigua la marquesa de Memorias de un madrileño, anciana y sola:

MARQUESA:(...) Yo he sido tan desgraciada con los míos..., todos lejos, ninguno feliz y sin acordarse ninguno de su madre. Y tú sabes que yo buena madre sí he sido, que nuestra casa se ha arruinado por ellos (...)

p. 103

La señora Inés, en El circo de la verbena, comparte esa mala experiencia:

SEÑORA INES:;Hijos para que después
venga cualquier desastrada,
y, ahí te quedas, madre! Eso es.
Entonces una no es nada.

p. 67

Paloma, personaje de Antón Perulero condensa en sí todas las características de la hija desconsiderada. Trata a su madre, que la idolatra, con soberbia y desprecio, no hace más que su voluntad y termina abandonando la casa paterna para seguir a un hombre. Por él llega a robar lo poco que tiene su familia.

Patro, su madre, mujer temible por su mal carácter, es incapaz de poner freno a tiempo a una hija que se le parece demasiado:

PALOMA: ;Que no como, madre! que nos vamos yo y éstas te y otras chicas y chicos a celebrar la boda de Pílin

PATRO: Es que...

PALOMA: Es que no me digas que no pue ser, porque pue ser, y de tos modos voy. Así que hasta la noche y recuerdos a la familia. Ahí está la llave. Conque abur se ha dicho. (Tira la llave)

PATRO: (Recogiéndola) ; Y quién le dice que no?

p. 29

1.2.1.2.- El sacrificio del orgullo

Anular el amor propio cuando el bien del hijo así lo requiere es uno de los mayores sacrificios que la madre puede ofrendar, sobre todo si es de recio carácter y está acostumbrada a hacer siempre su voluntad, como Doña Sofía en Estudiantina, Isabel, en Los Reyes Católicos o Leonor de Aquitania.

Elena, en Batalla de rufianes, implora la ayuda de Ramón, antiguo peón de su padre y eterno enamorado suyo, para salvar a su hijo. El modo es casi humillante, poco acorde con su dignidad, pero resulta un instrumento eficaz para lograr la adhesión del hombre y ella lo da por bien empleado.

Ceferina se aviene a interpretar una absurda comedia con tal que su hijo sea aceptado por la madre de Blanquita, en Vivir de ilusiones y la Marquesa de Almanzar se ve obligada a ocultar la verdad para salvar al heredero perseguido, en Romance caballeresco. Celia, después de haber sido depuesta de su cargo en La Cartera de Marina, vive en un orgulloso exilio; pero accede a regresar a su patria, a pesar de la humillación que esto supone, para que su niño pueda criarse en ella y asimilar el amor a la propia tierra con el amor a la madre.

1.2.1.3.- El sacrificio del honor

Comenzamos este apartado con la madre soltera, que sacrifica a la vez su imagen social y su comodidad, al hacerse cargo, sin el respaldo de un hombre, del cuidado del hijo.

Un caso patético es el de La millona. Para criar a su niña debe prostituirse. Le deja una fortuna, pero vive separada de ella, protegiéndola desde lejos. Cuando un hombre la amenaza con dar a conocer su identidad, la angustiada mujer lo mata.

En el juicio se niega a defenderse, pero la hija se da cuenta de todo y la acepta plenamente, emocionada por su abnegación.

Entre las madres solteras, Martina, La millona, es la que ha tenido vida más desdichada; pero sin llegar al crimen, muchas la han tenido que acompañar en la prostitución: Pura, la Faneca, en La hija del tabernero, no se enorgullece de su profesión, pero sí de poder mantener a sus hijos; éste es también el consuelo de la Montañesa, en Prostitución.

Otras, más afortunadas, pueden sacar adelante al hijo con un trabajo honrado, aunque con muchos sacrificios, como la madre de Luis y Carmen, en ¡¡Cataplum!!; Antonia, en ¿Por qué te casas, Perico?; Soledad, en El debut de la Patro; Daniela, en Como los propios ángeles y Elisa, en Yo quiero.

Maruchi, en Un grito en la noche, persigue a su amante para obligarlo a casarse, pero la mayoría reaccionan con orgullo y dignidad. Así, Irene, en Adán, o El drama empieza mañana, no acepta ni siquiera que Alberto reconozca al chico si no se casa con ella:

ALBERTO: Pero Irene, si es que no dejas hablar. Yo me encargo de todo; yo corro con todo; reconoceré al chico...

IRENE: ¡Ca! Eso sí que no. ¿Reconocerlo para que luego le confíes a tu mujer la verdad, y ella perdona, y me lo quitáis? No.

(...)

IRENE: A mi hijo lo reconocerá quien viva conmigo, quien se quiera casar conmigo.

p. 45

Irene consigue casarse con otro hombre y darle apellido paterno al niño. Y parece haber estado acertada en su decisión, porque en Mi vida es mía el hombre le quita el hijo a la madre por estar reconocido.

Entre las mujeres que no vacilan en sacrificar su honor a la hora de salvar a sus hijos encontramos a Carlota, en Aquella noche. Su hija adolescente ha asesinado a un actor. Arriesgando su prestigio y la paz de su matrimonio, Carlota confiesa haber sido amante del muerto y asume la autoría del crimen. Cuando se descubre la verdad, ella le ruega al jefe de policía que le permita mantener su declaración y aparecer como culpable:

CARLOTA:(...) (Con exaltación) Si mi hija y yo estuviéramos en un naufragio y si no pudiera salvarse más que una de las dos, ¿acaso no tendría yo derecho a morir? Se lo pido por Dios; ayúdeme usted a salvarla.

p. 86

Sin llegar a situaciones tan dramáticas, son varias las mujeres que, con tal de proteger al hijo, niegan al hombre la paternidad, aunque ellas queden deshonradas. Es lo que hace Soledad, protagonista de Noche de levante en calma, cuando su marido intenta llevar a Alba a una fiesta poco recomendable, para quedar bien con un señorito seductor.

La hija comprende el sacrificio de la madre, que en todo había vivido sometida al marido y se rebela para defenderla:

SOLEDAD: Yo no he mentido del todo.

Recogí lo que él renuncia.

¡Comenzó a no ser tu padre
con sólo abrigar la duda!

ALBA: ¡Pero has manchado tu honra!

SOLEDAD: Hija, ¡por salvar la tuya!

p. 377

Lo mismo hace Asunción, en ¡¡Oro!!!, para que su marido no involucre al hijo en sus turbios planes:

DON GERARDO: Me engañó para salvar a Enrique. Lo

quiere más que yo, y por salvarle me ha clavado en el pecho el puñal de la duda...(.)

p. 73

También sufre una duda semejante Diego Lopillo, en Hombre de presa, lo que es para su mujer una salvaje revancha:

DIEGO: ¡Calla, te digo!

TRANSITO: ¡Callada para siempre! ¡No hablo más! ¡Algun negocio habías tú de perder... y alguno había de ganar yo!... Mi presa es mi secreto. ¡Quítamela si puedes, Diego Lopillo! ¡Quítamela si puedes!

p. 32

Mamá Inés ha sido abandonada por el padre de su hijo. El niño se cría como del dueño de casa. Muchos años después aparece el padre verdadero. Inés, para salvar la tranquilidad del muchacho, heredero de una fortuna, le dice al hombre que no es suyo:

PEPE: No. Yo necesito saber..., necesito que me prueben...

INES: Y eso ¿cómo se prueba, di? Si es la única venganza que tenemos sobre los hombres: que el secreto de los hijos lo tengamos las mujeres. Y yo tengo mi secreto aquí y te digo que no es tuyo. ¿Qué pasa?

p. 75

Inés resume la actitud de las mujeres de los ejemplos anteriores: elegir entre el bienestar del hijo y su propia imagen de honestidad no ofrece dudas, porque en la escala de valores el hijo siempre será lo primero:

INES: ¿Y qué me importa mi honra? ¡Me importa ser madre! Me importa mi hijo para que no me lo quiten. Y así es de los dos. Por muy sinvergüenza que yo consulte, a usted no le importa, que así es nuestro. La

historia de siempre, ¿sabe usted?: que usted me pellizcó... y yo me puse tierna... y usted me daba achuchones por los pasillos... ¡Anda, que si eso de los achuchones hubiera sido verdad, menudo bofetón!

p. 78

El engaño puede ser cierto, como en La guerrilla, La mentira mayor o Don. Papá Charlot se entera de que las que cree hijas suyas lo son del amante de su mujer. De todos modos sigue considerándose el padre, por lo mucho que las quiere. La abnegación es el rasgo que lo distingue, en contraposición con la turbia figura de la madre.

En Papá tiene un hijo y en María o La hija de un tendero, la superchería se descubre a tiempo; Don Juan José Tenorio parodia con acierto esta situación y crea episodios muy cómicos.

1.2.1.4.- El abandono del hijo

Ester, en Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán, la madre de Inesilla, en ¡Soy un sinvergüenza!, La Chascarrillería y La Papirusa, han abandonado a sus hijos para vivir más libremente. Es una actitud nada convencional, que desentona con figura transmitida por la tradición. Corona, personaje de El Ex..., se pliega a ella para parecer moderna. Su aventura dura poco, ya que es rechazada por el hombre elegido para amante.

A otras no las mueve el egoísmo y si dejan u ocultan a sus hijos es por temor al terrible "qué dirán". Así Eulalia, en Fu-Chu-Ling, tiene una hija fuera del matrimonio y para que no se entere el marido, la da a criar, pero le asigna una espléndida mensualidad. Lo mismo hace la noble y rica madre de Tolete, en ¡Mi padre!. Pilar deja su niño a una hermana, en Almoneda.

Ya comentamos el arrepentimiento de María, en He encontrado

una hija, por habérsela dejado al padre para poder ella casarse sin sombras.

En La fama del tartanero encontramos otro caso de la mujer que deja a su hijo en manos del padre para que no se conozca su deshonra. Sólo que aquí el desenlace no es tan feliz como el de la obra anterior y la mujer muere sin recobrarla.

La irresponsabilidad con el hijo es una falta casi imperdonable. Judith Gardiner señala su peso en la moral social de nuestro tiempo usando como base la novela contemporánea, en especial la escrita por mujeres. Según esta investigadora, las faltas de responsabilidad maternal ocupan el lugar que han dejado vacante las relacionadas con la moral sexual:

Some contemporary novels by women seem to accept a new double standard that differentiates morality by gender. The old double standard judged a man's honour by his deeds but a woman's only by her chaste not-doing. The new double standard still tests men's courage and commitment in the world, while censoring women, not for sexual liberty, but for failures of maternal responsibility.

(5)

Otro motivo frecuentemente utilizado es el de la madre a la que se le arrebató el hijo y vuelve a encontrarlo cuando ya es adulto. La anagnórisis pasa ser uno de los núcleos de interés de la comedia. Responden a este esquema: Con las manos en la masa, ¿Qué solo me dejas! y El rey negro.

La loba, protagonista de Prostitución, no tiene esa suerte. El amante abandonó a su hijo en un hospicio, sin ninguna señal. No lo encuentra nunca, pero cree adivinarlo en un joven, también huérfano, que aparece circunstancialmente en su vida.

1.2.2.- De la sabia a la necia

Si a la figura de la madre se unía casi consustancialmente el atributo de la abnegación al actuar, al tratarse de sus juicios y decisiones se los considera naturalmente atinados. Es como si con el hijo recibiera una notable carga de sabiduría, la necesaria para poder guiarlo. Sin embargo también aparecen ejemplos de madres equivocadas, pero lo común es que el hijo la considere infalible.

Un caso típico lo encontramos en Jesusa, la madre de Misa Cascorro. Comete muchos desafueros y se ciega más de lo conveniente para lograr que su hija sea proclamada reina de belleza. Sole se deja guiar confiadamente y hasta pelea con su novio, que pretende que renuncie a su cetro. Si no cede ante la presión del muchacho, más que por propia convicción, es por la plena confianza que tiene en los juicios de su madre:

SOLE: Porque a mi madre no puede ocurrírsele nada que no sea por mi bien.

p. 24

Esta certeza en la prudencia de la madre es el rasgo más frecuente en la imagen que tiene la hija, como la santificación, en el varón, y nos lleva al primer apartado:

1.2.2.1.- La sensata

Luisa, la protagonista de Mayo y Abril, dice de su madre:

ROSARIO: Las madres estamos en todos los detalles. Ustedé la echará mucho de menos.

LUISA: ¡Figúrese! Como que es la única persona de este mundo que me inspira confianza.

p.68

La confianza nace en la sensatez que se intuye. Hay una lar-

ga lista de madres, personajes secundarios, que avalan con su prudencia el juicio de Luisa.

Pilar, en ¿Sería usted capaz de querermee?, convence a su hija de que dispense de su compromiso al novio para que Flores, la sobrina pueda amarlo libremente. La chica accede por el gran predicamento que tiene en ella la madre.

En El despertar de Fausto, Claudia aleja a su hijo de una mujer de vida licenciosa con gran astucia, pues la acepta hasta que el muchacho ve el abismo que hay entre los dos.

Gran cordura manifiesta Ruperta, madre de Juan Mostrenco en Los Julianes. Ha sido amante del amo y por eso menospreciada y relegada. Su hijo se ha enamorado de Fulgencia y le propone matrimonio. La muchacha le confiesa que ha vivido con el señorito y que está embarazada. Él la rechaza, pero interviene Ruperta y le demuestra que las dos mujeres están en el mismo caso, de modo que al condenar a Fulgencia lo hace también con su madre:

RUPERTA: (...) Es verdad
que si tu madre, cuando era
moza como esa infeliz
y desgraciada como ella,
da con un buen corazón
que por caridad siquiera,
la perdona..., hoy no sería
gastada, tullida, vieja,
tu madre, el ruin espantajo
que tienes en tu presencia,
ni tú el pobre Juan que has sido,
dando con quien te acogiera,
podía esperar... tu madre;
pero si tú la tropiezas,
¡la mandabas a pudrir,
noramala, en una ciénaga!

comunes. Rebajarse al nivel de una mujer a la que el hijo está despreciando para que la defensa que él haga de la madre alcance a la futura esposa es algo que pocas mujeres hubieran hecho. Dolores, en Papeles, defiende de manera parecida a Clara. Sensa ta es también la madre de Paulino, en La diosa rfe. Ve sufrir al hijo, enamorado de una artista, y trata de apartarlo de una relación que no va a aportarle ninguna felicidad.

En Por tierra de hidalgos, Mariana intenta que su hija no se ilusione demasiado por el ahijado del ama:

MARIANA: Ser..., todo puede ser; pero yo a la hija le debo consejo de comedida, que no es bueno hacer el nido en la torre no siendo cigüeña.

p. 22

O, en El Tío Catorce, es otra madre que aconseja sobre su futuro a Sagrario, la hija. Funda sus juicios en que, para ella, la muchacha es transparente:

O: (Comprensiva y dulcemente) Eso no es verdad. ¡Eso no es verdad! ¡Miguel te quiere y tú lo quieres!

SAGRARIO: ¿Pero usted sabe?

O: Antes de que tú lo quisieras, a él, y antes de que él te quisiera a ti, sabía yo que se ibais a que ré los dos. ¿Qué sabes tú, hija mía, lo que sabe una madre?

p. 14

También pendiente de su hija vive María "la Famosa", pero comprende que, en el fondo, Cristina esconde secretos a los que ella no puede llegar, a pesar de su amor y su constante trabajo de interpretación. Es otro ser, al que sólo entenderá en plenitud si se abre voluntariamente a ella:

MARÍA: Habla..., que te conosco. Háblale a tu madre

que t'ha dao er sé y toavía no sabe cómo eres. Yo no me trago ese genio tuyo de cascabé, esa risa constante, ese revoloteo, esa túnica de chufia y de diversión que t'has echao por ensima pa que nadie conosca la verdá. La verdá tuya, Cristina, la verdá. ¿Cómo eres? Por Dios te lo pío. Habla.

p. 22

Agudo entendimiento demuestra María, que no ve a Cristina como un apéndice de sí misma, sino como otro ser, independiente y complejo.

1.2.2.2.- La simple

Pero no todas las madres son tan sensatas como las anteriores. Felipa, en ¡Soy un sinvergüenza!, se conforma anodidamente con seguir al pie de la letra las directivas de su marido, un fresco, y aplaudir las gracias de su hija, que resulta tan lista como su progenitor. La madre aparece como un ser sin voluntad ni juicio propio.

Doña Esperanza, en No juguéis con esas cosas, es fatua, como también lo es Tula, en Para mal, el mío, que vive pendiente de conflictos amorosos que ella misma se inventa.

Laura, en Marquesa de Cairsan, ocupa más tiempo en su amante que en atender a sus muchos hijos. Tampoco cuida demasiado de los suyos Manola, en Las dichosas faldas, porque invierte todas sus energías en vigilar a un marido mujeriego. Nora, disparejado personaje de El peligro rosa, tiene suerte porque siempre hay alguien que se hace cargo de ella y sus chicos.

Estefanía, en Papá tiene un hijo, vive para su arreglo personal, mientras Rosita, la hija, que es un modelo de cordura, resuelve todos los problemas familiares. En una frase define a todas las mujeres vistas hasta ahora en este apartado:

ROSITA: (...) Mira: a mi madre no la saques de sí misma (...)

p. 19

Eusebia, en Las cuatro paredes, considera que sus propios errores nacen en el fatuo comportamiento de su madre.

A veces la madre débil, sin carácter, llega a perjudicar seriamente al hijo por ser incapaz de defenderlo cuando es preciso. La moza que yo quería presenta un claro ejemplo.

Nicasia se rebela contra el absurdo proceder de su madre que, aceptando la voluntad de un hombre que la domina, prefiere arruinar a sus hijas:

FILO: ¡Nicasia, que es tu madre!

NICASIA: Sí, señora; es mi madre, y además es tonta, y ella es la que tié la culpa de too lo que ocurre, por haberse conformao con las cuentas que le presentó el tío Bautista, que yo no puedo creerme que mi padre no dejase un chavo.

p. 10

El citado tío Bautista no se conforma con el despojo e intenta violar a la otra hija que, desesperada, recurre a la madre. Pero ésta acepta las increíbles explicaciones del hombre y la muchacha debe optar por abandonar la casa, como había hecho Nicasia.

La madre anterior es una excepción, figura poco frecuente; lo común resulta que lo que las ciegue sea el desmedido amor por sus hijos. Por él, la madre de la protagonista de Margarita y los hombres, cree a pie juntillas todas las absurdas fantasías con que se consuela la muchacha, muy poco agraciada.

La madre de Agustín, en El rebelde, es otra víctima de su

simplicidad, que le impide sospechar el grave peligro que corre el joven, comprometido con elementos subversivos.

Cuando él regresa a casa de sus padres porque el plan de un atentado lo requiere, la pobre mujer no cabe en sí de gozo y cree modificar su conducta al mejorar su salud, a través de la comida, con la que le expresa su enorme amor:

MADRE: Ahora mi hijo es buena persona ya... Bueno; nunca fue malo. Hija, tú no sabes cómo vino de desmejorado y de mala carucha. Lejos de mí comía de todo, hasta especias, que ya sabes lo mal que le han sentado siempre... Ahora le hago yo todos los días una comidita que estoy segura que no la mejora nadie.(...)

p. 42

La madre de Celeste, El enemigo público número 1, acepta junto con su marido -otro simple-, todas las locuras de su hijo.

1.2.2.3.- La madre en acción

Algunas mujeres no se quedan en el consejo sino que intervienen activamente en la vida del hijo, con permanente afán protector, ante la inexperiencia y fragilidad que suponen en él.

Hay casos en que esa injerencia está justificada. En Mi casa es un infierno, Angeles, con astucia, arregla la vida de una hija recién casada y muy incompetente. Y a falta de madre, es la abuela de Rosa, otra muchacha incapaz de imponerse, quien compone el matrimonio de su nieta, en Los gatos.

La Papirusa ha abandonado a su familia para vivir más libremente. La suerte le ha sonreído, pero no ha podido desterrar el sentimiento de responsabilidad hacia la hija. Cuando regresa bajo nombre supuesto, descubre que el matrimonio de la muchacha se tambalea. Con un procedimiento poco ortodoxo, aleja a la rival y devuelve el marido a atribulada esposa.



La conducta de La Papirosa es poco ética, sobre todo si la juzgamos como madre, pero ella no se fija en los medios a la hora de encauzar la vida de su hija, sólo busca que sean eficaces. La trama recuerda más o menos veladamente a la de El abanico de Lady Windermere, de Oscar Wilde.

Ya habíamos visto que también La millona, que vive de incógnito cerca de su hija, es una constante influencia benéfica.

Paca Faroles, una viuda con tanto ingenio como necesidad, emprende el oficio de manicura junto con su hija, para mantener la casa y pagar la carrera del varón:

TONO: ¡Arquitecto! ¡Qué más quisiera yo!

PACA: ¿Y por qué no has de serlo, teniendo a tu madre? (...)

p. 22

Y no sólo es el dinero lo que impulsa los estudios de Tono; aunque él no lo sepa, mucho se lo debe a los conocimientos personales que entabla su madre en el trabajo:

DON AQUÍ: ¿De modo que...recomendando al chico?

PACA: Sí. El no lo sabe, pero yo, entre las relaciones que el oficio me proporciona...

p. 67

Paca llega a meterse en situaciones ambiguas y peligrosas, de las que se libra por milagro. Es consciente del riesgo, pero declara que haría cualquier cosa por sus hijos:

PACA: To por los hijos... Y lo que sea. Esta es mi divisa (...)

p. 66

Elena, madre de tres niñas y un varón, en Mi distinguida familia, acuciada por la necesidad y creyendo interpretar la mar-

cha de los tiempos, determina que sus hijas deben ser mujeres activas:

ELENA: ¿Qué más puede querer una madre? Que sus hijas salgan adelante, que triunfen en la vida, que valgan para algo. ¿Es que creéis que después de tantas fatigas os voy a dejar convertidas en dos angelitos del hogar? Que ya sabemos lo que es un ángel del hogar: estar mano sobre mano. En esta casa, el que no trabaja no come.

p. 51

Y así, siguiendo las directivas de la madre, la más lista se dedica al comercio y las otras dos a la política, una a la extrema izquierda y otra a la extrema derecha, para tener todo el campo controlado. Al varón se lo prepara para casarse con una vieja rica, lo que beneficiará a todos al acabar con las angustias económicas.

Es Elena un personaje muy simpático, inmerso en una lucha que no buscó pero que tampoco la desanima. Todos los recursos le parecen válidos para ayudar a sus hijos, hasta amenazar al director del periódico en el que trabaja María, y del que la han echado, con revelar ciertos datos que lo comprometen seriamente, si no admite a la chica nuevamente:

ELENA: No asustarse. Nos estábamos insultando, pero con toda etiqueta, como dos ministros.(...)

MARIA: ¿Y me admitió?

ELENA: Y te ha subido el sueldo. Entonces le presenté todas mis excusas, y él me contestó: "No hace falta, señora...Lo comprendo todo...Una madre siempre es una madre...!Ah, si todos tuviéramos una madre que nos defendiera!" Y él se acordó de la mía, y yo me acordé de la suya...

p. 52

Pero Elena no es tirana y cuando llega el momento, abandona

el gobierno de la casa, y no le importa que el modelo de vida por ella impuesto se deshaga para volver a otro más convencional. Al fin y al cabo, el autor había definido a su obra como la caricatura de una familia moderna y como tal cumple sus objetivos: hace reír, presenta una leve crítica a la modernidad y termina reintegrando todo a los cauces tradicionales.

El mejor modo de asegurar el futuro del hijo es el casamiento ventajoso, según el criterio de las madres que aparecen en La risa, El despertar de Fausto, Cuidado con el amor, Los caimanes, ¿Quién tiene vergüenza aquí y Juan Simón, "el enterrador"

Cuando se trata expresamente de la hija, la madre, hasta no verla casada, muestra una especial preocupación por las relaciones que pueda entablar. Tanto es así que en Pluma en el viento se pontifica que si la madre muere, la huérfana será víctima de cualquier engaño.

Olga aprovecha que una muchacha del barrio ha quedado embarazada para frenar a su hija en Me llaman la presumida:

OLGA: Tú, que también presumes de moderna. Ya ves que todo lo moderno va a parar a lo antiguo. ¿Te das cuenta?

PEPA: Sí, señora.

OLGA: Ya sé que no está bien que una madre, abra los ojos a su hija, pero en este caso, no voy a esperar que te los abra el teniente alcalde.

p. 93

La relación madre-hija no parece muy abierta, quizás para preservar una ignorancia que debía ser prenda de la niña soltera, pero Olga prefiere dejar de lado las convenciones y encarar el supuesto peligro en un plano de sinceridad.

Las madres solteras manifiestan un celo enfermizo en estas cuestiones. Loreto, en Sevilla la mártir, no le pierde pisada

a Carmela. Razón tiene la pobre, pues no había ella logrado casarse todavía.

La Marquesona no se queda en amenazas. Tanto ella como su hija son artistas de variedades, así que los conquistadores abundan, pero tienen pocas posibilidades ante su ojo avizor. Así nos cuenta el fin de la aventura de un casado que rondaba a Rosa:

MARQUESONA: Anoche sartó la tapia como un ladrón, er pobresito. Venía en busca de la niña y se encontró con la madre. Con muchísimo cariño lo bajé a la bodega, le di lo suyo, lo amarré de pies y mano y lo metí debajo de un toné.

p. 25

De todos modos, la chica ya ha elegido a un señorito, y como no cree que se vaya a casar con ella ha decidido que su vida seguirá las huellas de la madre. Ésta trata de impedirlo, pero según Rosa todo es preferible a seguir con una profesión que detesta:

ROSA: ¿A Qué? ¿A seguir dando bandaso por er mundo como dos borrachas? ¿A yernarme de fango los volante? ¿A morirme de tristeza y de fatiga a los veinte años?

MARQUESONA: ¡A que no te devoren las fieras, infelí! ¿No estás viendo que por un arrebato como er tuyo t'he criado con pan de lágrimas?

ROSA: ¿Y qué más puedo esperá que pareserme a mi madre? ¿Puedo yo elegí otra cosa? ¡Déjame libre el albedrío, que ya nos han tirao bastantes pimientos(..)

p. 47

Rosa es una de las hijas más injustas. Abandona a su madre y casi la lleva al suicidio. La aparición providencial del padre que las había abandonado soluciona todo, y su prestigio

contribuye para que la boda se concrete.

Mucho más discreta, María "la Famosa" vigila sin ser notada los pasos de Cristina, y se entera de que frecuenta a un joven aristócrata que se hace pasar por dependiente:

CRISTINA: No t'enfades, Nafasé. Es que mi mamá no sabe quién eres.

MARIA: Quien no lo sabe eres tú. Ni este joven se yama Nafasé, (...) ni Prieto ni es dependiente de sas trería, ni sabe con qué se come la vergüenza.

CRISTINA: ¿De verdad? ¡qué tragedia más interesante! Sigue, sigue.

MARIA: Niña, no te rías, que habla Dio. Ya un año que t'acompaña. Y yo cayá. Pero como usté no se pone claro y esto va tomando un coló que no me gusta, lo yamo a usté pa desirle qu'er que juega con ésta, jue ga con éste. (Se pasa las tijeras por el cuello) ¿Us té m'ha entendío?

p. 21

No tendrá que cumplir su amenaza María, ni la vida de Cristina es tan sórdida como la de Rosa, ya que su madre, a pesar de ser soltera, la ha podido criar con mimo y hasta le ha dado una carrera universitaria.

1.2.2.4 La autoritaria

La prudente puede fácilmente convertirse en autoritaria. Así Paz, La marinandona, presenta el tipo de mujer de cierta edad, dueña de una voluntad de hierro y acostumbrada a dominar la vi da de los demás. Insiste en intervenir en la de su hija, a pesar de la resistencia de ésta:

LINDA: Yo soy mayor de edad, yo hago una vida que no quiero cambiar. Siendo muy joven me declaré libre

y libre quiero seguir siendo.

(...)

PAZ: ¿Le parece a usted? (Muy emocionada) ¡Decir eso de su madre! Crie usted una hija con tos los trabajos del mundo, sacrífiquese usted por ella como yo me he sacrificao siempre, pa recibir luego este pago, pa que después...(Rompe a llorar) ¡Maldita sea! (Transición) ¡Te voy a dar un guantazo, chica, que te voy a quitar la cara!

LINDA ¡Madre!...

PAZ: Pero yo te aseguro que harás lo que yo te mande. ¡Por las buenas o por las malas! ¡Señor, es tríste cosa que la maltraten a una, encima que se mete en lo que no la importa!

p. 40

Paz tiene una alta idea de sí misma como madre; habla de sus sacrificios por la hija, pero ésta había tenido que marcharse a servir a Madrid muy joven y sólo después de muchos años vuelve a ponerse en contacto con su familia. No parece que sus padres se hayan preocupado por su silencio, ni que la hayan buscado. En Madrid la chica conoce a un hombre que la abandona embarazada, se hace artista, acepta un amante como protector y tiene a su niña en un buen colegio.

Paz, al conocer esta realidad, intenta regularizar la vida de su hija:

PAZ: Yo pondré en orden esta casa, me cueste lo que me cueste. Yo he de enterarme quién fue el miserable que después de engañar a mi hija, la dejó...como la dejó... y le obligaré a que cumpla con sus deberes de padre, y arrojaré de aquí al amante de mi hija, y echaré en seguida a esas criadas que, viendo el ejemplo de su señorita, se atreven a abrir la puerta a sus novios... ¡Todo eso haré...y algo más!...

ROSO: Vamos, sí, ¡que te traes un programa de co-rrida extraordinaria y fuera de abono!

p. 29

También está muy orgullosa de su fuerza la Señá Rita, en Las doce en punto, y hasta le busca los novios a la hija, a gusto propio por supuesto:

SEÑÁ RITA: Esta estaba enamorada de un golfo pintuero y guapito.

(...)

Hasta que un día me lié con él a bofetadas y lo eché escaleras abajo.

(...)

Cogí a ésta del pescuezo, y los junté a viva fuerza. Pues ahora se adoran. ¡Dile, dile a tu tío!

SEVERINA: Pues nada: que yo lo que mi mamá me mande, y naa más. Me dice mi mamá que quiera a éste, pues a éste. Me dice que quiera a otro, pues a otro. ¡A siete que me dijera, a siete que yo querría!...

p. 243

Severina, de apariencia tan tonta, proporciona un buen disgusto a su madre fugándose con quien ella quiere y volviendo embarazada. La humillación humaniza a la Señá Rita, que reconoce su error y empieza a pensar en el bien de la chica.

Como Rita, varias son las mujeres que no intervienen en la vida de sus hijos con el encomiable afán de allanarles las dificultades o, con su sabio consejo, ampliar la perspectiva de los jóvenes. Su fin es el perpetuo dominio, haciendo de la vida de los hijos un apéndice de la propia. Caso típico de madre tirana es la protagonista de La casa de Bernarda Alba:

BERNARDA: (Golpeando en el suelo) No os hagáis ilusiones de que vais a poder conmigo. ¡Hasta que salga de esta casa con los pies delante, mandaré en lo mío y en lo vuestro!

p. 867

En La verdad inventada, el protagonista, un viudo, debe so

portar a su hermana y a su cuñada, rivales en su afán de conseguir el bienestar de sus respectivos hijos.

La injerencia de la primera en la vida del suyo es excesiva, y el marqués trata de ponerle freno:

LAURA: ¿De qué tienes tú que sincerarte? ¿qué tienes tú que decir a tu tío?

MARQUES: No; si tu madre no te dejará hablar ni en trance de muerte. No he visto embarazo más largo en mi vida.

LAURA: ¿Qué quieres decir?

MARQUES: Nada, nueve meses y los veinticuatro años cumplidos que tiene tu hijo, y aún no has acabado de darle a luz. Ya es tiempo de que acabe de ser hijo y empiece a ser hombre. ¿Qué ibas a decirme?

p. 1145

Agobiante es esta madre que pretende regir hasta los pensamientos del hijo y que no está dispuesta a cambiar. Si terminará haciéndolo Domitila, madre de Gregoria, en Yo quiero, el personaje más duro de la obra.

Autoritaria e impenetrable, está acostumbrada a que su voluntad sea ley y jamás se preocupa por las necesidades de los otros.

En el momento en que su hija necesita apoyo porque su novio la ha traicionado, el que se lo proporciona es Juan de Dios, un pobre muchacho que ha llegado a la casa en busca de ayuda para su madre abandonada y al que Domitila hace la vida imposible.

Al ver que Juan de Dios logra el objetivo de dignificar a su madre, llena de ira, amenaza con abandonar la casa. Sólo se resquebraja su orgullo cuando el muchacho y Gregoria la rodean de afecto y le impiden que se vaya.

Cuando más se nota ese afán de dominio es en el momento en que el vástago elige a su pareja. Algunas madres lo toman como cuestión propia y se muestran intransigentes.

Águeda, en ¡Mi padre!, pone un sinnúmero de dificultades para la boda de su hija, lo mismo que la protagonista de ¡Caramba con la marquesa!, las dos por razones de abolengo.

Doña Eladía, nueva rica, en El atajo, tampoco permite el matrimonio de su hija, esta vez porque el elegido de la chica es miembro de la familia de antiguos ricos, ahora empobrecidos, a los que ella desprecia. Su decisión tiene mucho de revancha:

DOÑA ELADIA: Sí, señor. Lo que se dice obligarla. Ya sabe usted que sí, señor. ¡Pues, hombre! Una madre...; Y yo soy una madre! ¡Hay que ver! (...) Una madre no ha de querer que su hija se vea en "las ruinas". Y por eso, ¡ea!, por eso. Yo soy quien se opone a lo de María. Ni más ni mangas. Y que no le escriba, porque no se entera.

p. 35

Cada pareja consigue su solución. En este caso, María finge un embarazo para quebrar la voluntad de su madre.

La María de Las del sombrero verde tiene menos suerte que las muchachas anteriores; no se entera de la maniobra de su madre y su noviazgo se rompe:

MARIA: Más tarde. Mucho tiempo después. Mi madre, que abominaba de los maestros, no quiso que entrara un profesor en la familia, pero a mí no me lo consultó siquiera. Supe la verdad porque me lo dijo Clementina Clotard. Durante diez años pensé en el olvido de Ulises Jacinto (...)

p. 27

Luego de la muerte de su madre y gracias a la casualidad, vuelve a encontrarse con su antiguo novio y se reanudan las

relaciones.

También debe esperar mucho tiempo Elisa, en Mi vida es mía, hasta que la madre del hombre que la ha abandonado se da cuenta de la injusticia que tanto ella como su hijo han cometido, y lo induce a casarse con la pobre mujer.

Pepa la Trueno tiene muy mal carácter, fruto de haber tenido que sacar adelante a sus dos hijos exclusivamente con su trabajo, porque el marido se había marchado. La lucha por la vida ha hecho que siempre quiera imponer su voluntad. La hija, cansada de intolerancia y tan rebelde como la madre, opta por fugarse con el novio:

CECILIO: Pues agárrese usted a la postdata: "Perdóneme, madre, pero es que el genio que Dios le ha dao a usted no hay quien lo sufra. Por algo mi padre huyó de su lao ya hace más de quince años..."

p. 14

Tampoco Cecilio tiene las cosas fáciles. Tal es el dominio de su madre, que las muchachas del barrio se burlan de él:

SOLITA: Pero ¿tú no sabes que el mirar a este joven con un poco de malicia tiene pena de la vida?

PAQUITA: ¿Es posible?

SOLITA: ¡Ay, si te ve la señá Pepa!

CECILIO: Oiga usted, vecina...; que yo ya he soltado los andadores.

SOLITA: Pero debe hacer mu poquito a juzgar por el cuidao que tie con usted su mamá..., que no le deja ni un momento solo pa que no dé un mal paso.

p. 7

Lo más frecuente no es que la madre se oponga sino que propicie la boda, como en Una americana para dos. Micaela y Berenguela luchan para que sus respectivos hijos, Enrique y Ataulfo, se casen con la prima Chon, una millonaria.

Las dos mujeres son dignas rivales, en continuo contrapunto:

FILOMENA: ¿Manda la señora?

MICAELA: ¿Cómo que si manda? ¡La única que manda aquí!, me parece que te habrás dado cuenta.

p. 6

El desmedido interés que tienen en la boda reside en que quien gane a la nuera rica acrecentará su poder:

MICAELA: Es que además de la felicidad de mi hijo es la mía, y la de tos los que me rodean, pos figúrate: yo, suegra millonaria, a los tres días de casao me hago el ama y mando en to, y dispongo de to.

EPIFANIO: Conozco tu carácter autoritario e indómito (...)

p. 11

Ni Micaela ni Berenguela logran cumplir el sueño de ser suegras de una millonaria: Chon no se deja influir.

Otra madre autoritaria, la de Napoleoncito, demuestra una incomprensión hacia el hijo que raya en la injusticia.

De niño se había enamorado de la maestra, que se da cuenta y llama a la madre para ponerle freno a la situación. Ésta lo humilla cruelmente frente a todas las autoridades de la escuela. Este hecho provoca un profundo trauma que marcará toda la vida del chico: como se rieron aquellas mujeres lo harán todas en lo sucesivo. De adulto, el miedo lo paraliza y es incapaz de iniciar ninguna relación.

La madre no llega a saber casi nunca que su exceso de autoridad puede perjudicar tanto la vida del hijo porque no tiene tiempo para ver las consecuencias a largo plazo. De todos modos, difícilmente se cuestionaría su conducta. La dominadora

no juzga sus propios actos.

El sueño de Jesusa, otra madre de férrea voluntad, es que su hija sea elegida Miss Cascorro, y para lograrlo lucha denodadamente:

JESUSA: (...)¿Tú sabes la que s'armó en el salón de actos cuando el jurao falló a mi Sole?... Toas querían que las fallaran, y las madres, las primeras. Claro, que me he tenido que pegar con siete y ocho.

p. 13

Jesusa está orgullosa de sus logros y no acepta las objeciones de Paca, la otra hija:

JESUSA: ¡Eh!... Para el carro, que te veo las intenciones. Tú, a callar. Yo soy el ama de la guitarra y pongo los dedos donde se me antoja. Que para eso sos he criado a las dos y llevo veinte años partiéndome el pecho por esta casa.

PACA: Mi padre también ha trabajado.

JESUSA: ¿Qué dices, loca?... Aquí la que s'ha liado el torito del cocido diario he sido yo. El señor Pantaleón no ha hecho más que aplaudir. Y vamos; que la faena de hoy no me la critica a mí ni Corinto y Oro. Yo busco decentemente la felicidad de tu hermana. La crié pa campeona... y ahí la tienes.

PACA: Y a mí..., ¿pa qué m'ha criado usted?

JESUSA: (Haciéndola mimos) Ven acá, lucero... Si tú eres más bonita que nadie... Si no t'hemos presentao por miedo a quedarnos sin ti. (...)

p. 15

Hay dos focos de interés en la conversación entre madre e hija. El primero, que Jesusa ha tenido que mantener, casi en soledad, a la familia. Este hecho, si bien se ha llevado sus esfuerzos, le ha dejado en cambio conciencia de su propia valía. Nadie tiene derecho a criticar sus decisiones, ya que es

la cabeza del hogar.

El segundo foco está relacionado con Paca; ella es la cenicienta de la casa, a pesar de la respuesta evasiva de la madre. También lo es Visi, una criatura de diez años, en Las dichosas faldas. Ella guisa y friega mientras su hermano estudia y su madre persigue a su conquistador marido. Como se ve, no es siempre equitativo el trato que se dispensa a los hijos. A veces se distribuyen arbitrariamente sus funciones, como en las obras citadas, pero peores son los casos en que la diferencia en el trato está basada en la simpatía o la antipatía. De muy buena familia proporciona un claro ejemplo.

Pilar se niega a creer que el suicidio de su hijo Manolo ha ya sido consecuencia de la turbia vida que llevaba. Ciega de dolor, acusa a Enrique de ser el causante de la muerte del hermano. Esta enorme injusticia provoca rupturas irreconciliables en la familia. Pilar pierde afectivamente a su otro hijo.

1.2.2.5.- La codiciosa

Hemos visto el tipo de madre que pretende imponer su voluntad a ultranza; todavía más rechazable es el personaje en el que priva la codicia.

La madre dominante actuaba casi siempre pensando en el bien de sus hijos y su error residía en creerse dueña absoluta de la verdad, pero la madre codiciosa piensa en sí misma y en el beneficio que le puede sacar a las circunstancias.

Así Ramona, madre de Conchita, en Cloti, la Corredora, se deslumbra con la propuesta de los padres del novio de la chica de pagarle una buena cantidad si comete perjurio en un juicio. El único atenuante es que el marido resulta peor que ella.

Por codicia quieren casar sus padres a Eladia, en La tonta del rizo, y María de la O acusa directamente a su madre de haberla vendido, aunque como adulta podía haberse resistido a la presión.

MANÍA: ¡Reniego de se gitana
hija de pare ladrón
y de mare que al más rico
de los payos me vendió!

p. 59

En Para mal, el mío, los padres de Nuncia inventan una sórdida historia en torno al deshonor de su hija, para sacar dinero, pero el caso más destacado de utilización del hijo en beneficio propio es el de El embrujado

Rosa Galans ha convencido a un rico terrateniente que acaba de perder a su único heredero, de que la criatura que ella tiene es su nieto. Es falso, pero el viejo, en su desesperación, lo cree y quiere quedarse con el niño.

DON PEDRO: ¿Rosa Galans, traes firmado el papel que declara la condición del niño y el permiso para que me lo confirmen por nieto?

LA GALANA: Firmado no traigo nada. Antes de firmar, razón es tratar.

DON PEDRO: Hagamos capítulo. Tengo manifestado mi deseo de calificar a este niño.

LA GALANA: ¡Muy bueno si busca eso! ¿Y si busca quitarse de más tratos con la madre del niño? heconociendo abuelo, a su lado lo guarda para mientras viva. Tengo consultado gente de leyes. Si el hijo goza grandezas, justo parece que goce la madre igual beneficio. ¡Y mi señor don Pedro no quiere eso!

p. 23

La codicia de Rosa Galans no tiene freno y usa al niño co-

mo un objeto valioso que puede ser canjeado por dinero.

EL CIEGO: Que por ser tirana no prives al rapaz de verse algún día heredero de tanta riqueza...

p. 40

Las palabras del ciego se convierten en profecía: el niño termina muerto y las esperanzas de don Pedro y Rosa, destruidas.

La Galana es un claro elemento del tenebroso cosmos de Valle-Inclán y en pocas obras se repiten ejemplos de pasiones tan primitivas. Sin embargo hay casos en que los hijos rechazan a sus madres porque se han sentido utilizados. En la comedia Broadway, una muchacha lamenta estar trabajando en el teatro de variedades desde los ocho años por no haber tenido una madre que la cuidara, mas su compañera parece haber corrido peor suerte toda vía:

EVA: De niña... sin madre.

ANN: A veces es peor tenerla...

p. 54

LA MADRE ENTRE EL HIJO Y EL ESPOSO

1.3.- Funciones

En este apartado trataremos el peso que para la mujer tienen las funciones de esposa y madre y las opciones que hace en el caso en que, en vez de desarrollarse armónicamente, entren en conflicto.

Agregaremos la especial función de madre adoptiva o suplente. Por último, estudiaremos el particular comportamiento de los personajes femeninos a los que se les ha negado la posibilidad de cumplir con esta misión en la vida.

1.3.1.- Madre antes que mujer

En tan alta estima tiene la mujer la misión de ser madre, que en el caso en que tenga que optar entre el marido y los hijos, lo normal es que se decida por éstos.

Así, en El pájaro pinto, Gabriela ve que su esposo, con la excusa de un viaje científico, está proyectando una aventura con otra mujer. Una amiga le aconseja que no lo deje ir solo:

JULIETA: Plántate en el aeródromo y métete en "El pájaro pinto".

GABRIELA: ¡Estás loca!... ¿Y mis hijos?

JULIETA: ¡Bah! Eres más la madre de ellos que la mujer de Alegre.

p. 9

La elección de Gabriela no nace en una preferencia por unos en detrimento del otro sino en la responsabilidad que entraña el cuidado de los hijos, algo que no puede declinar.

Casilda, en las doce en punto, ama a su marido a pesar de sus arbitrariedades y por no herirlo ha soportado que cortara las relaciones de la familia con el hijo varón, que se había casado con una mujer a la que el padre no aceptaba. Sin embargo, cuando ve que va a ocurrir lo mismo con la hija se termina su paciencia y se pone abiertamente de parte de los muchachos:

SEÑOR PEPE: Te dejé sin hijo porque no quise dar mi consentimiento para que se casara con una mujer de mala nota.

CASILDA: Con una desgraciada, que luego ha sido una mujer ejemplar, una madre santa, que ayuda al marido a buscar pa sus hijos lo que tú les niegas.

SEÑOR PEPE: Pero ¿tú?... ¿Cómo me hablas tú así?

CASILDA: ¡Porque soy justa, soy mujer y soy madre!

p. 238

Lo mismo hace Elena, de un nivel social muy superior, en El rfo dormido, cuando defiende el derecho de sus hijos a elegir trabajo y compañero.

Una de las madres más sacrificadas, que solo vive en función del hijo, es Tonecha, en Dueña y señora. Es la criada de la casa y ha tenido un hijo con el señorito. Éste se ha casado con una mujer de su clase, que ha aceptado al niño como propio.

Don Ricardo, amigo de Fernando, reconoce la abnegación de Tonecha, que se ha anulado totalmente como mujer:

DON RICARDO: (...) No, no conoces a Tonecha. Tal es su amor por tu Luis, tan grande su corazón de madre... que por el placer y el orgullo de darle a tu hijo una madre como tu esposa bendijo los celos de ver en su puesto de hembra a otra mujer.

p. 22

Pasan los años y, ya viudo, don Fernando lleva a la casa a Rosario, una muchacha joven, con el propósito de hacerla su esposa. Pero la chica y Luis se enamoran, desencadenando un violento conflicto.

Los celos son tales que el padre, para humillar al hijo, pretende decirle quién es la madre. La pobre Tonecha se horroriza ante la idea de que el muchacho pueda avergonzarse de ella:

TONECHA: Por la Virgen, cállatelo... Antes muerta que vea a él avergonzarse de mí. Prométeme non decirle...

p. 29

Pero el secreto se revela en un ataque de ira y celos:

DON FERNANDO: No te pegaré, no; me bastará para castigarte, con decirte que eres como ella. Y no es extraño que salgas a ella, porque de ella naciste. ¡Los dos iguales, del mismo barro!

TONECHA: ¡Non lo creas! ¡Non lo creas!

LUIS: ¿Pero qué has dicho; qué has querido decir? ¿Que la Tona es mi madre?

DON FERNANDO: Eso, eso que tú dices.

LUIS: ¡Mientes!

p. 56

A partir de ese momento, la actitud servil de Tonecha desaparece y se vuelca abiertamente a la defensa del hijo:

TONECHA: Ya non grites más. Ya non te tengo miedo.

DON FERNANDO: ¿Qué? ¿Qué dices?

TONECHA: Ya non me importa nada. Hasta hoy todo era sumisión y miedo a esto. A que él supiera lo que nunca debió saber... Ahora ya non te temo. Ahora te grito y me rebelo contra ti por todo lo malo que para mí fuiste.

p. 56

Luis se irá a París, pero antes su madre lo ayudará a consolidar su relación con Rosario. Para lograrlo, conquistará nuevamente al padre, aunque sólo como medio para llegar a sus fines. No le interesa el hombre, vive exclusivamente para el hijo.

Desde el punto de vista del varón, también se suele anteponer la función madre a la función mujer. Es lo que hace Juan frente al atormentado Alberto, en Adán o El drama empieza mañana.

Éste vive con Rosa María pero tiene por amante a una de las empleadas de la mujer, Irene. La chica queda embarazada y le ruega que se case con ella, ya que no hay impedimentos legales y le va a dar un hijo, cosa que no ha podido hacer la otra. Alberto se niega, y para que no vuelva a insistir se casa con Rosa María.

No es feliz. Juan, que no ha estado de acuerdo con el abandono de Irene, le comenta que ha perdido la oportunidad de ser responsable y digno. Ha elegido mal, debió optar por la madre de su hijo:

JUAN (...) Donde está la madre del hijo, está la mujer, y donde están mujer e hijo está el hogar, y tú no lo has visto. Y no lo podías ver, no lo podías sentir, porque no has querido nunca a nadie.

p. 60

La Marquesa, en La culpa es de ellos, quiere que su hijo elija esposa y, según ella, le ayudará a hacerlo el pensar cómo será la madre de los suyos. Focalizando en esta función debe buscar compañera:

MARQUESA: Te gustan todas, porque no has sabido buscar en ellas lo que sólo podías encontrar en una...

¿Has pensado alguna vez cómo será la madre de tus hijos?

p. 55

Ya habíamos visto que, en Siete puñales, Miguel abandona a Dolores y sus siete chicos para irse con una actriz. Lamenta el mal que causa y habla del hogar destruido, pero la mujer reacciona con orgullo: su hogar no es el marido, son los hijos. Su pensamiento sigue una línea semejante a la de Juan, en Adán o El drama empieza mañana:

DOLORES: ¿Destruirlo? ¡Mi hogar no eres tú, y no se hundirá con tu ausencia!

p. 57

Cuando, arrepentido, Miguel quiere regresar, la esposa lo recibe por el bien de los hijos, pero para ella ha dejado de ser el compañero.

Si entre marido e hijo, generalmente se elige al segundo, esta preferencia se destacará más todavía cuando el hombre en cuestión no es el padre, sino un nuevo amor de la mujer. La nueva relación estará condicionada a la reacción que pueda provocar en los jóvenes.

Esperanza, en Sevilla la mártir, es una bella viuda que ha criado a su hijo con enormes sacrificios. El muchacho es díscolo y prepotente, tanto que hasta llega a pegar a su madre. Arrastrado por otros, se compromete en actividades subversivas. Es rescatado de ese ambiente por Manuel, pretendiente de Esperanza, quien condiciona su respuesta afectiva a la salvación de su hijo.

Purita, en Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan, ha sido abandonada por su marido, que había marchado a América. Saca

adelante a su chico, cosiendo como Esperanza.

Con el tiempo se le acerca un hombre y ella empieza a disfrutar de su compañía y sus atenciones, pero pronto debe rechazarlo por temor a dañar su imagen ante el hijo:

PURITA: Sí, Lorenzo, sí. La gente ha empezao a murmurar, a mi madre ya le han venido con el soplo de nuestras entrevistas...Yo soy casá, aunque no lo parezca; tengo un hijo, a quien me debo, y yo no quiero dar lugar a que mi hijo, interpretando mal esta amistad de usted y mía, si a sus oídos llega la murmuración, pueda pedirme cuentas y hasta escupirme a la cara.

p. 37

Purita vive con su madre, que actúa como guardiana de la honra y fija las normas de conducta de su hija, como también lo hacía la Suegra, en Bodas de sangre, luego del abandono y la humillación sufridas por la mujer de Leonardo.

Aquí, la Señá Doro impide que Purita corra tras Lorenzo, hombre orgulloso y engreído, que ha reaccionado mal ante su rechazo:

PURITA: (Llorando) ¡Se va y yo lo quiero, madre!

SEÑA DORO: ¿Lo quieres? ¡Pos te aguantas!

PURITA: (Implorante) ¡Madre!

SEÑA DORO: (Con energía) Na más que eso. ¡Te aguantas!

p. 38

Purita, que no parece tan fuerte, para permanecer intachable ante los ojos del hijo y de la sociedad, debe ser sostenida por la fuerza inquebrantable de su madre. Rosalía, en La casada sin marido, que también ha sido abandonada por el suyo, está sola, y sola debe hacer frente a la sospecha injuriosa de

la hija mayor.

Mujer de potente voluntad, logra dominar la situación y aumenta la admiración que Luciano siempre ha sentido por ella. A pesar de sus ruegos, seguirá sola porque no se considera libre. Purita, con más suerte, recibe la noticia de que ha quedado viuda y heredera de una considerable fortuna.

Estrella, dueña de una perfumería. en La cursi del hongo, viuda, bonita y con apuros económicos, solucionaría su futuro aceptando a don Gonzalo. Pero la boda no se puede realizar hasta que se casen las dos hijas de la mujer, que se sentirían humilladas si su madre reincidiera antes de haber logrado ellas un marido. Estrella, como los anteriores personajes, condiciona su mundo afectivo a la voluntad de sus hijas.

En Aquella noche..., -de Figueroa- una mujer tiene oportunidad de unirse a quien había amado toda la vida. Pero al conquistar al hombre, vence también a una rival. Ésta toma desquite seduciendo al hijo de la triunfadora.

Ante la posibilidad de que su hijo sea un desdichado, la madre reacciona sacrificando su futuro como mujer y deja libre el camino a la otra. En la lucha entre los dos cariños vence el del hijo, el más desinteresado.

En todas estas mujeres pesa mucho la responsabilidad. Su función no termina con dar y mantener la vida, también quieren conseguir la felicidad para los hijos.

A veces el conflicto es todavía mayor. Como le sucede a Daniela, en Como los propios ángeles.

Madre soltera, que ha vivido pendiente de su hija, un día se encuentra con el amor de Pepe Luis y lo acepta después de muchas dudas. Al anunciar su decisión de casarse a Carmela, le dice que lo hace para darle un apellido, pues se siente avergon-

zada de confesar su amor.

Esto crea el malentendido que va a formar el nudo de la comedia porque la chica, que piensa que es un matrimonio por conveniencia, le pide a su madre que desista, ya que ella está enamorada del mismo hombre.

Daniela rompe su compromiso, pero Pepe Luis no lo acepta y lucha hasta que la chica renuncia a sus pretensiones amorosas hacia él y las vuelca en un muchacho de su edad. El final resulta poco convincente, pero muestra una situación menos utilizada: la hija que se sacrifica por la madre.

Más compleja todavía resulta la relación entre Miguel, Isabel y Marisa, en Han cerrado el portal.

Por una causa fortuita, el hombre conoce a Marisa, una muchacha moderna, independiente y sensata. Se enamoran a pesar de la diferencia de edad, que la chica jamás parece notar.

Marisa es hija de Isabel, que había sido amiga de Miguel en la infancia. Los dos se atraían, pero la vida los aleja. Isabel se casa con un pintor que pronto enferma gravemente.

Vuelve a encontrar a su antiguo compañero de juegos y se dan cuenta del mutuo amor, pero se separan al estar ella casada.

Al tiempo queda viuda, y ante las dificultades económicas, acepta una nueva boda con un hombre al que no ama; todo para dar una vida cómoda a la hija.

Cuando se encuentra nuevamente con Miguel se entera de que éste se ha enamorado de Marisa, versión joven de sí misma. Debe aceptar la dolorosa sustitución que ha hecho su enamorado y la evidencia de su próxima vejez.

Sacrifica sus propios sentimientos para ayudar a concretar el amor de su hija, y ante el peligro de que se entere de la

relación que había tenido con su futuro esposo, le cuenta la historia de tal modo que Marisa cree que el enamorado de su madre había sido el padre de Miguel. La mujer no ha mentido, simplemente ha dejado que se equivocara según sus deseos. Quizás este frágil entramado caiga en el momento en que Marisa dé la más ligera mirada retrospectiva y haga un simple cálculo de edades, pero ya estará casada con el hombre que ella eligió. La madre se habrá sacrificado una vez más.

Hay hijos que rechazan violentamente la idea de una nueva boda de sus madres viudas, como Ernesto, en Estudiantina, o Eulalia, en Un grito en la noche. Lo frecuente es que sea para conservar la imagen idealizada de la unión de sus padres.

Rosario, madre de Eulalia, comenta con sus amigas la actitud de su hija:

ROSARIO: ¡Ah, eso sí! Adora a su madre. Más de una vez la sorprendí elogiándome entre sus amigas. Siempre he creído ver en ella un celoso guardián de mi integridad moral. Cuando llegó a sus oídos que el conde de Aladares quería casarse conmigo, sus ojos eran los ojos de una espía. No me dejaba a solas un instante con él. Su cara parecía retratarme; después se convenció de que no me hallaba dispuesta a complacer al conde y su agradecimiento no tuvo límites.

pp. 15-16

La situación se complica con el tiempo porque las dos se enamoran del mismo hombre, Agustín, sobrino de la mujer y de la edad de sus hijos.

El muchacho se convierte en amante de su tía, lo que transforma a las mujeres en rivales y hasta enemigas. Rosario sigue interpretando la hostilidad que percibe en la hija como censura ante sus desvíos, pero a ésta se une un elemento nue-

vo: los celos.

1.3.2.- Mujer antes que madre

Y así llegamos a la otra posibilidad que daba este apartado: la mujer que prefiere su realización sentimental aunque con ello deba transgredir alguno de los preceptos implícitos en la función de madre.

A Marcela, en Sol en la cumbre, madre de una muchacha, retomar su propio camino le parece algo natural.

Ha sacrificado muchos años a su marido y a su hija, pero ha quedado viuda y considera que es el momento de reanudar su relación con Manuel, el antiguo novio que había abandonado, forzada por la familia. Nadie, ni siquiera Isabel, tiene derecho a negarle esa nueva oportunidad:

MARCELA: Que piense lo que le parezca. Nunca le di mal ejemplo con mi conducta, ni falté a ninguno de mis deberes. Yo soy una mujer que jamás...

p. 9

De todos modos la conducta de Marcela se mantiene dentro de un marco de absoluta dignidad y respeto hacia los demás. Distinto es el proceder de la madre de Fermina en Agua de Mar. También es viuda y para mejorar su situación económica busca un amante. La hija, que ya es mayor, abandona la casa llena de vergüenza.

Volvamos a Un grito en la noche, en la que Rosario opta claramente por el amor de su sobrino, a pesar de la presión moral que ejercen los demás.

Eulalia se muestra continuamente hosca e inflexible, defensora de valores tradicionales como la honra, que debe presidir

la conducta femenina. Sin embargo, hay algo más.

Cuando en la escena final madre e hija quedan solas frente al cadáver de Agustín, muerto en un accidente, Eulalia manifiesta su envidia por la mujer que gozó del amor de su primo:

EULALIA: ¡Muerto y todo, tú tienes siquiera el consuelo de saber que era tuyo! ¡Yo lo quería más que tú, y no fue nunca mío!

p. 61

Y sus palabras se acercan mucho a las de Martirio, en La casa de Bernarda Alba, frente a la muerte de Adela;

MARTIRIO: Dichosa ella mil veces que lo pudo tener.

p. 930

Las dos obras señalan la destrucción del lazo familiar, como marca La Poncia, testigo y comentadora de lo que sucede en la tragedia de García Lorca;

LA PONCIA: Son mujeres sin hombre, nada más. En estas cuestiones se olvida hasta la sangre (...)

p. 911

Si Marisa, en Han cerrado el portal, no percibe la relación entre Miguel y su madre, y Rosario tampoco interpreta correctamente la hostilidad de su hija, es porque las dos están cómodamente instaladas en la dicha. Pero mientras en la muchacha parece razonable, resulta ignominioso en la mayor, que ha traicionado a la sociedad en la que vive al distorsionar el papel de madre, convirtiéndose en amante del sobrino, lo que crea serias implicaciones psicológicas.

Otras obras utilizan el tema de la rivalidad madre-hija por el amor de un hombre, pero ninguna con la violencia de Un grito en la noche. Así en La marchosa, Maruja, celosa por el éxi-

to que tiene su garbosa madre, cree que Julio la prefiere, rechazándola a ella, lo que la hace agresiva y cruel; pero todo vuelve a sus carriles una vez disipada la confusión.

También un malentendido crea el conflicto en Con las manos en la masa o No hay mal que por bien no venga.

Luisa está celosa de Esperanza, su madrastra, a quien cree enamorada de su marido. Los acusa ante su padre, dando pie a una difícil situación. Pero Esperanza era la madre de Antonio, aunque él no lo sabía y de ahí nacían los mimos y la ternura. Conocida la verdad, se restablece el equilibrio.

En Literatura no es el malentendido sino la ambigüedad de una relación lo que crea el antagonismo entre la madre y la hija.

Matilde no sólo escribe sino que quiere vivir literariamente, así crea la fantasía de que un joven que frecuenta la casa la pretende, y la ha convertido en tema para una de sus novelas.

El marido, que advierte el escándalo que se avecina, toma cartas en el asunto, impidiendo que se publique. No teme el ridículo que pueda tocarle, porque cree en la fidelidad de su esposa, mas recela que la relación, deteriorada ya, entre la madre y la hija se haga insostenible.

El gran perjudicado ha sido Adrián, víctima de la imaginación de Matilde, que hubiera sido feliz casándose con Teresina, pero la chica lo rechaza violentamente y Valentín le aclara el por qué;

VALENTIN:(...)Debo advertir a usted también que yo nunca he visto con malos ojos que usted pretendiera casarse con mi hija. Ella ha creído percibir en su madre una inclinación que era algo más que gratitud...Los hijos tienen un certero instinto para des-

cubrir cualquier inclinación peligrosa en el corazón de los padres...Eso es lo que ha conseguido Matilde por buscar en su vida asunto para su literatura,(...)

p. 725

En las obras anteriores los celos nacen en las hijas ante los éxitos, reales o no, de las madres, pero en Tú, el barco; yo, el navegante... quien los siente es la progenitora, que teme ser desplazada.

Consuelo, al quedar viuda, opta por convertirse en la amante de Antonio, para poder vivir con cierta holgura y dar carrera a las hijas. Refugio, que lo sabe, quiere terminar con esa situación que le parece indigna, más cuando el hombre pretende conquistarla. Al contárselo a su madre, nota que no reacciona como tal sino como rival ofendida:

REFUGIO: Mira: de todo esto, tan turbio y tan amargo, lo único que me ofendería de verdad sería ver de nuevo en tus ojos la lumbre de celos con que has quecido abrazarme ahora.

p. 19

Con muchísimo esfuerzo: la chica logra desembarazarse de la tutela de Antonio, pero cuando Consuelo ve a su amante vencido, elige seguirlo, porque su tesis -que es la de la comedia- reside en la absoluta dependencia afectiva de la mujer, que siempre será, por su propia voluntad, esclava del hombre, a la vez que su protectora.

Y como confirmación Refugio, a pesar de su carrera, su trabajo y su espíritu de lucha, va a repetir la historia de su madre.

En un tono mucho más grato se presentan en Los Reyes Católicos. los esfuerzos de Soledad, una viuda, por reincidir en

el matrimonio. Para ello y en competencia con sus hijas, ha puesto sus ojos en Melchorcito, el boticario, que encuentra más acorde con sus gustos a una de las muchachas:

PACA: El boticario empeñado en pretender a la hija, y la madre empeñada en que la pretenda a ella.

p. 28

Menos lobos... presenta una parodia de los celos entre madre o madrastra e hija, tópico frecuente en los dramas rurales. En Cuatro corazones con freno y marcha atrás, la abuela, rejuvenecida gracias a un suero milagroso, se convierte en una coqueta jovencita que intenta conquistar al marido de la nieta. Y en la misma línea cómica aparecen, en Escuela de millonarias, las Dupont, cuyos mutuos celos nacen de una furiosa competencia:

DUPONT BIS: ¡Por favor, mamá! Conozco tus intenciones. Te he rogado que no asistieras a este baile. Esto es desesperante. Será la cuarta o la quinta vez que te cruzas en el camino de mi vida.

DUPONT: ¡Pero niña!

DUPONT BIS: Y es que me sucede una cosa terrible: que mi rival es mi madre.

DUPONT: ¡qué horror! Esta hija mía es capaz de hacerme quedar en ridículo. ¡Cuando es ella la que me quita todas las proposiciones! No me interrumpas. Yo estuve casada tres veces y ella dos. Pues esas dos fueron dos tratadas que me hizo, que yo pude estar casada las cinco.

p. 31

De la otra cara de la rivalidad, la que se da entre padre e hijo, elegimos un ejemplo de En el nombre del padre. Fernán Bustos y Bustillos parecen haber sentido unos celos enfermizos

al competir por el amor de Doña Solís:

BUSTILLOS:(...) ;Ya de niño...! ;Una mujer,
mi madre; yo no quería
más en el mundo; era mía!
Pero él se vino a poner
entre los dos...!Y él vencía!
La pobre, humilde acechaba
mi sueño; yo despertaba;
iba ella a besarme, loca.
;Y él, riendo me robaba
los besos que yo esperaba,
tomándolos de su boca!...
;No es de hoy la rivalidad!
Nació en los dos con la vida...

p. 391

Doña Solís es el sufrido trofeo de la competencia padre- hi
jo. Sin embargo, con el tiempo la situación se vuelve a repetir
con otra mujer, amada por los dos hombres.

Elisabeth Franzel en su compilación de motivos de la litera
tura universal, generaliza así estas complejas relaciones:

El amor del hijo a la madre, que daba lugar a que de
un argumento en el que no se da propiamente enemistad
entre padre e hijo pudiera derivarse una enemistad in
consciente como "complejo de Edipo" contribuye en mu-
chas tramas a agudizar los contrastes. En la mayoría
de los casos, sin embargo no rivalizan padre e hijo
en el amor a la madre, sino que el hijo toma partido
a favor de la madre en contra de un padre desafecto
a ella.

(6)

En Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán se pre-
senta una ambigua situación: una mujer estaría seduciendo, sin
saberlo, al hijo que abandonó al nacer. El descubrimiento de
esa posibilidad la aleja del muchacho, aunque todo parece haber

sido una maniobra del esposo abandonado y resentido. En Las cinco advertencias de Satanás, se repite el nudo del conflicto, cambiando el sexo de los protagonistas: Félix se enamora de una niña cuya existencia ignoraba.

El caso más trágico de elección entre el hombre amado y los hijos se da en Asia, una recreación que hace Lenormand de la Medea clásica y que en Madrid se estrenó traducida por Arturo Mori. La protagonista, ante el abandono del esposo, reacciona como mujer humillada exclusivamente. Así es como termina matando a sus hijos y suicidándose. El castigo al traidor resulta desmesurado.

1.3.3.- El esposo como hijo

Frente a la mujer resignada y pasiva, aparece otra cuya energía hace que el afán de protección se extienda no sólo a los hijos sino también al marido. Madres primordiales, únicamente buscan cumplir esa función. Generalmente son mujeres activas y fuertes, acostumbradas a ejercer su poder sobre los demás.

Así es Adelina, personaje de El pan comido en la mano. Como ella no se da cuenta, su tío le explica el por qué de su comportamiento:

BAUFISTA: No quiero ponerte en cuidado. No querías que hubiera ningún hombre porque sólo querías que hubiera hijos. Hay mujeres para las que el instinto sexual es sólo un camino para la satisfacción de la maternidad; sólo saben querer como madres, y para querer con todo su corazón a un hombre necesitan que ese hombre sea entre sus brazos como un niño, como una criatura débil y protegida; si el hombre no se resigna a serlo, acabarán por odiarle; si tienen hijos pondrán en ellos todo su cariño, llegarán a in-

cubar en ellos el odio hacia el padre que no quiso ser hijo también como ellos.(...)

p. 1183

Los negocios de Pepe, esposo de Adelina, han quebrado y es tá sin trabajo. Se siente humillado. Su mujer, en cambio, es muy feliz manteniéndolos a todos. Cuando por fin el hombre pue de colocarse nuevamente en el mundo laboral, Adelina se vuelve hosca, no lo acompaña y lamenta sus progresos. Afortunadamente las palabras de su tío Bautista la hacen recapacitar y salvar su matrimonio.

Rosalía, La casada sin marido, ha sido abandonada por Julián y trabaja duramente para mantener a sus hijos. A pesar de las dificultades, se cree compensada. Además, está orgullosa de sus propias fuerzas y reconoce que, de volver el marido, lo recibiría y le daría asilo, pues ante ella es un ser débil:

ROSALÍA: (...) Yo no sé si aún quiero al Julián co mo lo quise; yo no sé si sería capaz de perdonarle todas las que me tiene hechas; pero sí sé que si un día cualquiera lo viera aparecer por esa puerta roto, lleno de hambres, me iría hacia él, lo metería a empujones en la casa y, ¡qué remedio!, le echaría de comer como si fuera un hijo más.

p. 43

María, en El báculo y el paraguas, deja a Joaquín, un triunfador, por Pedro, un hombre de mucho mérito. pero débil y poco exitoso. Al analizar su actitud, llega a la conclusión de que en él busca al hijo que no tiene:

MAKIA: (...) ¿A quién buscaba? Lo vi claro. Me buc caba a mí. Buscaba mi ser, que se me había perdido

desmigajado. Y a su lado lo encontré. ¡Ah, sí, sí! Pedro ha sido para mí como el hijo que Joaquín pudo haberme dado. He hecho por él las mismas cosas que hubiera hecho por mi hijo.

p. 71

Laura, otra mujer activa y voluntariosa, protagonista de Llévame en tus alas, une en un abrazo y un mismo nombre al marido y al hijo:

LAURA: Hijo..., hijos míos, los dos. Los dos.

p. 63

El ama, en El otro, explica el por qué de la rivalidad de las mujeres, esposas del protagonista y su hermano. Las dos aman furiosamente al que creen asesino del otro. Primero, porque imaginan que han sido causa del crimen y eso las llena de orgullo; y luego, porque toda mujer se inclina por el más débil, por el que sufre, dando así cauce a su espíritu maternal:

AMA: (...) Una mujer que sea mujer, es decir, madre, se enamora de Caín y no de Abel, porque es Caín el que sufre, el que padece... Nadie ha inspirado más grandes amores que los grandes criminales...

pp. 127-128

1.3.4.- La madre suplente

Ser madre es parte de la esencia de la mujer y no necesita haber gestado y dado a luz un hijo para cumplir esa función.

Concha Moreno se tuvo que hacer cargo de sus tres hermanos menores en la adolescencia. Trabajó día y noche, hasta que la

boda con un hombre rico le alivió de las fatigas.

Les da carrera y sigue vigilando sus vidas. En el caso del varón, no descansa hasta apartarlo de una mujer que está arruinando su futuro; en el de las chicas, no se detiene hasta casarlas convenientemente. Cuando parece alcanzar el descanso, aún joven y con un pretendiente, reaparece un antiguo novio que la había abandonado, ahora fracasado y con dos niños. Éstos quedarán a cargo de Concha, que vuelve a emprender su tarea de madre.

También Lucila, en La melodía del jazz-band, compensa muchas frustraciones tomando a su cuidado a la hija del hombre que la había dejado para casarse con otra:

JUANIN:(...) y el cariño que la señorita ha tomado a la niña que ya parece otra. ¡Pobrecita, estaba tan palidilla!...;Y tan escuchimizada!... No tenía más que ojos, y hoy da gusto verla. La señorita la ha vestido de todo; y aquí come y aquí pasa los días...;Y la pobrecita nos ha tomado un cariño! A la señorita la llama "mamita Luci". Yo creo que la señorita como estaba tan enamorada del padre, se ha ilusionado hasta creerse que la criatura es hija suya... y vean ustedes: cuanto más cariño toma a la niña menos se acuerda del padre...;En cambio, con la madre se lleva como una hermana!... Ya ven ustedes que lo natural era que no la viera con buenos ojos, porque al fin es la mujer del hombre que ella más ha querido. Pues no, señor.;No sabe qué hacerse con ella!... Es que, como yo digo, el corazón tiene muchos misterios...

FULGENCIO: Así es. Y el de las mujeres, misterios y sorpresas...

p. 765

Simona, en La casa de la bruja, cuida de Blasito, el niño que como ella es explotado por Candelas. Los dos logran librarse y se van a casa de Miguel, enamorado de la chica. Pero allí

la bruja y sus secuaces raptan a Blasito.

Simona reacciona violentamente, más sabiendo que el niño la ha llamado madre, que es realmente como ella se siente:

SIMONA: (A Miguel) ¡Suelta! ¡Si me llama madre, cómo voy a consentir que me lo roben! Tú déjame marchar, que si tanto me quieres, ya darás conmigo, aunque me escondan bajo tierra.

p. 47

A María del Valle le ha tocado un destino similar al de Concha Moreno, pues ha tenido que hacer de madre de sus cinco sobrinos.

Cuando los tiene a todos colocados y está a punto de casarse con su antiguo novio, aparece una de las chicas a la que ha dejado el marido, con tres niños. María del Valle echa a un lado la idea de su boda y se vuelca a los recién llegados, como cree que es su deber. Pero con el tiempo se da cuenta de lo egoísta que es la sobrina y, sin abandonarla, decide que también ella tiene derecho a hacer su vida.

En El Creso de Burgos, Encarna hace de madre de Carmen y relega la posibilidad de casarse hasta que no lo haya hecho la muchacha.

En Seis meses y un día, Angustias se considera madre de su sobrina Araceli y como tal la defiende.

En ¡Mi padre!, Elena se ha hecho cargo de Tolete, hijo de una noble y su amante. Cuando el muchacho se va a casar, la madre de la novia no autoriza el matrimonio si no legaliza su situación. Esto podría lograrse con la boda de Elena y Quirós, otro benefactor de Tolete, pero los dos personajes se odian.

Sara, con mucho ingenio, expone ante Águeda y Elena que,

mientras una sí cedería por amor a su hija, la otra no, porque no es realmente madre, con lo que logra una reacción positiva en la mujer:

SARA: Sí, tú cederías. ¡Ellos, no! Cuando las dos madres se disputaban a un mismo hijo, acudieron a Sa lomón, y éste mandó dar medio niño a cada una de ellas, la verdadera madre, aterrada, cedió su parte a la rival; lo harías tú, madrecita, porque tú eres mi madre, porque tú me quieres de verdad; porque an te tu cariño cedería el orgullo y el amor propio y todas las demás consideraciones. Pero a ellos ¿qué les importa Tolete? ¿A nombre de qué afecto van a sacrificar por él su egoísmo? Este señor no es su pa dre. Esta señora no es su madre.

(...)

ELENA: ¿Eh? ¿Cómo? ¿Qué?...¿ Qué dice esta tonta?

(...)

¡Tonta, retonta, eso es! ¡Pues, hijo! A ti no te querrá este tío, que no sé si es tu padre, ojalá no lo sea; pero yo, que no soy tu madre, te quiero más que todas las madres juntas ¡Ya está dicho!

(...)

Yo me guardo mi orgullo, que lo tengo, y mi amor propio, que lo tengo también, y tiro por la ventana lo que más me importa para que mi hijo ¡mi hijo!! ¿Lo oyen ustedes bien? ¡¡Mi hijo!!!, no pase penas.

(...)

Y así se hace. ¿Qué es menester para que tú no sufras? ¿Que yo me sangre las venas? Pues aquí están mis brazos. ¿Que me case con un tío sinvergüenza? ¡Ea, pues hala, Quirós! ¡A la Vicaría!

p. 70

A pesar de las palabras de Sara, totalmente intencionadas, es claro el abismo entre las dos mujeres: Elena es generosa y abnegada, Águeda tozuda y fatua. No resulta difícil ver cuál de las dos es la madre, en este nuevo juicio salomónico, que al re vés de su modelo demuestra que no es el aspecto físico el que

determina el amor maternal.

Ya habíamos visto que en Madre Alegría se da otra confrontación entre la madre real y la adoptiva, en la que gana la segunda.

Gloria ha sido abandonada en un hospicio. Por ser la primera que recogió al ingresar como monja, Madre Alegría la quiere más que a nadie. Inesperadamente aparece la madre, una prostituta enriquecida que al hacerse mayor, busca la compañía de la chica.

La monja se opone porque Gloria cree ser hija de nobles y no quiere desilusionarla:

LOLA: ¿Qué dice usted? El bien de esa chica es estar junto a su madre.

MADRE ALEGRIA: No se preocupe de eso; hace años que no la necesita. Su madre soy yo.

p. 52

En sucesivas visitas, Lola se va dando cuenta de que la Madre Alegría tiene razón. Gloria es feliz, ha recibido una esmerada educación y se va a casar con el médico del establecimiento, otro huérfano como ella.

Lola desiste de su propósito, dota magníficamente a la chica y reconoce ante la monja quién es la verdadera madre:

LOLA: Yo no la buscaré. No la haré desgraciada con mi pasado. Mi hija es suya, sólo suya.

p. 74

También Las tres Marías se hacen cargo de Rosalinda cuando su abuelo la manda dejar en un hospicio. La cuidan y la quieren como a una hija. Luego de muchos años y por una causa fortuita, el hombre se encuentra con su nieta y quiere recobrarla.

Las mujeres se resisten y María Josefa, la mayor, con violencia:

DUQUE: (Irónico) ¡Es cierto! ¡Tu cariño es tan grande que la acaparas para ti solita!... ¡Qué te importa su porvenir obscuro y su miseria, si la tienes a tu lado mientras vivas para saciar ese amor tan intenso que no sé cómo calificar!

JOSEFA: ¡Pues tiene un nombre que todos conocemos: se llama maternal!

DUQUE: (Ríe) ¡Madre es lo único que en este caso te falta ser! Has hecho por ella todo lo que las madres hacen, menos traerla al mundo. ¡Y eso es lo que se necesita para sacrificarse! ¡Si fuera hija de una de vosotras, a estas horas Rosalinda sería feliz y millonaria, aunque te hubieras triturado el alma al entregármela! ¡La palabra madre es muy fácil de pronunciar, pero muy difícil de poner en práctica!

JOSEFA: Madre no se es sólo por traerlos al mundo, señor duque, porque tanto si quieres como si no quieres, ¡madre tienes que ser! Lo son después porqué los crían, los enseñan a andar por el camino recto, a ser buenos y honrados. ¡Esa es la verdadera madre y esas somos nosotras para Rosalinda, aunque no quiera usted!...

pp. 86-87

El duque utiliza el mismo argumento que Sara, en ¡Mi padre!: el amor de la madre biológica es superior al de la adoptiva; y, como Elena, María Josefa lo rechaza y expone otro: no se ama por ser madre, se es madre por amar. Así, la verdadera es la que cuida, educa y comprende al hijo.

Otra idea es el determinismo: se quiera o no se quiera, se terminará siendo madre. Es parte de la esencia del ser mujer, y de un modo u otro, el destino se cumple.

1.3.5.- La maternidad frustrada

La mujer a la que se le niega la maternidad es uno de los personajes más patéticos que ha presentado siempre la literatura. Refleja el dolor más antiguo de la mujer, como se atestigua en la Biblia y en la tradición, según María del Carmen Simón.

La mujer en ese caso vive en un estado de perpetua angustia de concentración en sí misma, como si fuera el hijo el único que pudiera abrirla al mundo.

La autocompasión es constante, como le sucede a Simona, personaje episódico de Madreselva:

SIMONA: Y pasaron seis años
 en espera creciente,
 y Dios no consentía
 que mi ilusión cumpliera.
 ¡Ay, Madre, qué mañana,
 qué aurora más alegre,
 aquella en que me dijo:
 "Aguárdalo, que viene!"
 ¡qué locura dichosa!
 ¡qué sentirme valiente!
 ¡qué mirar sin envidia
 a las demás mujeres!

p. 6216

Pero el hijo muere, ya no habrá consuelo y busca comprensión en otra madre que vive alejada del suyo, la protagonista. El rido de Simona es incapaz de entender la magnitud del dolor de la madre frustrada.

La sociedad ve a la casada sin hijos como algo incompleto que provoca conmiseración. Habrá vivencias que se le escapan, por no haber cumplido con un paso previsto por la Naturaleza. Ángeles, en Vaya usted con Dios, amigo, rechaza esta idea:

ÁNGELES: Está usted equivocado. No hay mujer, muje

que no sepa sentir como madre, haya o no tenido hijos. ¿Es preciso traerlos a la vida para saber lo que se les quiere? ¡No! Más fuerte que el dolor de parirlos es el dolor de desearlos, el de verlos en la imaginación sin que este deseo se haga carne en los brazos de una (...) Que yo no haya parido un hijo no quiere decir que no sea madre. Yo no lo he sentido en mi vientre, pero lo he llevado siempre en el corazón.

p. 50

Al propio deseo se une la necesidad de cumplir con el papel frente al varón. Doña Sole, en María o La hija de un tendero, acepta una supuesta hija que le presenta su marido sin ningún reproche, más aún, con afán de cuidarla. El que no sea propia es lo que ella se echa en cara a sí misma:

DOÑA SOLE: Basta. No me digas más. Bastante pena tengo yo por no haberte dado una hija... Ya veremos lo que se puede hacer

p. 24

Agustina, en Lo que hablan las mujeres y Rosario, en La razón del silencio, confiesan que les haría desgraciadas saber que sus esposos habían tenido hijos fuera del matrimonio. Para la protagonista de la última obra citada, el hijo representa "la corona de la mujer y la gala de la esposa" (p. 16) y no poder ser madre anula cualquier otro rasgo positivo que su sexo pueda aportar. Por eso vive cargada de envidia y desesperación:

MANOLO: ¡Es usted una santa, madrina!

DOÑA ROSARIO: No, al contrario; más que de mis santidades, debías hablar de mis envidias. Tú dices, todos dicen, que soy muy buena, ¿verdad? Pues, no; mis bondades, estas pequeñas bondades de los que, por limpieza, por buen gusto, ni aún sabemos ser malos, se

paran y se anulan y hasta se visten de pecados cuando miro a una mujer que me lleve de ventaja para ser lo ese resplandor sagrado de la maternidad. Sí, sí; es la lavandera, y la ayudanta, y la mendiga... ¡Todas son más que yo, todas valen más que yo, todas -¡fíjate bien!- han podido eternizar en otra vida la vida del hombre que quieren!... Y las miro, y las envidio, y hasta -¡Dios me perdone!- parece que las odio. Y pienso, y rezo, y lloro, y me pregundo a mí misma, y le pregunto a Dios: ¿Por qué, por qué?...

p. 16

Casi ninguna piensa en el hijo como en un ser independiente, sujeto a las contingencias de la vida. Es una prolongación de sí misma o, como dice Rosario, del hombre al que se quiere. Y esa prolongación parece adornar y completar a la mujer, de manera que sin ella se figura mutilada, incompleta.

Otra cuestión que atormenta a Rosario está relacionada con quién de los dos es estéril. A Agustina, en Lo que hablan las mujeres, no le dolía que su marido pudiera tener hijos sino su falta de solidaridad hacia ella, pero lo que el personaje que tratamos ahora no puede soportar es saberse ella misma causa de su desdicha. Su marido trata de alejarla de tan negros pensamientos;

DON EMILIO: ¡Qué tontería!... Ni ¿quién sabe siquiera a cuál de los dos debe cargarse la culpa?

DOÑA ROSARIO: Ese es mi consuelo; sería terriblemente desdichada si al casarnos tú hubieras sido, por ejemplo, viudo y tuvieras un hijo.

p. 19

Don Emilio no es viudo pero tiene una hija, que ha regresado a su vida después de muchos años y a la que quiere

incorporar a la familia. La muchacha comprende el dolor de Rosario y se niega a que se conozca su identidad. Prefiere pasar inadvertida, como una empleada, antes que humillar a la mujer estéril:

CARMEN: (...) Dile tengo una hija, y la habrás empujado para siempre a sus propios ojos. Tu verdad de padre será su definitiva humillación de mujer; de mujer, entiéndelo así! Y esto... ¡esto sí que es difícil de perdonar, te lo aseguro! Esa debe ser la razón de tu silencio.

p. 45

Carmen se coloca en la posición de doña Rosario, por eso su comprensión es mayor que la de don Emilio. Ella razona y siente como mujer y capta matices que a él, varón, se le escapan.

De todos modos y a pesar de las prevenciones, doña Rosario termina por enterarse de la filiación de Carmen y la acepta con alegría. Una alegría que ni ella misma soñaba con poder sentir.

Ama Isabel es una recia ganadera, una mujer fuerte y dinámica. Está enamorada de Ricardo, que comparte sus sentimientos.

Como consecuencia de una operación, Isabel no puede tener hijos y renuncia a su boda con Ricardo. Este insiste, pues puede en él más el amor a la mujer que el deseo de ser padre. Sin embargo, es sistemáticamente rechazado. Por fin recurre a una estratagema: se atribuye la paternidad de un niño cuyos padres habían muerto. Isabel lo recibe como propio, creyendo que es del hombre amado. Así ve cumplida su misión.

En La chica de Buenos Aires, Ramona, que ama a su marido y

es tratada con toda consideración por él, se queja continuamente, porque nada puede consolarla de no ser madre:

RANONA: (Llorando) ¡Ay, Dios mío! Si un matrimonio sin hijos es un infierno. ¡Si siquiera me hubiera dado un hijo! ¡Uno!

p. 12

Queja que comparte Aurora, en Fu-Chu-Ling:

AURORA: Santa, no; soy una pobre mujer para la que también el matrimonio fue abrojo de espinas sin el consuelo de la rosa que para mí hubiera sido el tener un hijo.

p. 30

Elvira, protagonista de Santa Marina, también ha quedado viuda sin hijos. Sufre el vacío, pero no con tanta desesperación, probablemente porque su vida es más activa y comprometida. Tanto que termina encabezando una rebelión. De todos modos, esto no anula su ternura de madre:

ELVIRA: (Mirando al niño dormido en sus brazos) Ya veis, ahora que ya no podré ser madre, porque ya no existe el hombre al que hubiera querido darle el hijo, todos me parecen hijos míos...(...)

p.45

Los que rodean a la estéril pueden solidarizarse o rechazarla. Esto último es lo que sucede en Fuente escondida.

Berta no ha dado en cinco años ningún hijo al dueño de la finca. A ella no le importa; es una mujer frívola que sólo piensa en sí misma, pero los demás no terminan de aceptarla. No ha cumplido con el requisito de dar un heredero y no se la considera parte del grupo:

MERENSIANA: Por mucho que haga y que diga

la Berta y ate al marido,
siempre es...la sobrevenida.
Le hubiera dado al Ramón
un hijo, y otra sería,(...)

p. 876

Otros más caritativos, como los criados de El tercer mundo,
justifican la melancolía de su señora:

PEDRO: ¡Claro! como no tiene hijos, acaso los desee;
y además, que los niños alegran la vida

p. 113

En Pluma en el viento, Mari-Blanca recuerda a una monja de
su colegio, una mujer muy tierna, a quien ella veía como una
madre frustrada, cuyo corazón era una cuna vacía. La muchacha,
con el tiempo, va a repetir el mismo destino.

En El nublado, Paulina reprueba la actitud de la Niceta, que
no cuida a sus hijos y vive de forma desordenada, siguiendo los
pasos de un marido irresponsable:

PAULINA: Si yo tuvié hijos iban a ir más brillantes
que el sol y más derechos que un huso.

p. 11

Pero por una de esas injusticias de la vida a ella, que se-
ría buena madre, no se le han dado. No manifiesta la desespera-
ción de otras mujeres, pero va siendo cada vez más intolerante
con los demás. Su marido llega a creer que está enferma. El mé-
dico desvanece sus temores:

ESTEBAN: Hombre, si creyera algo te diría que fue-
ses mañana mismo. Nada, pequeñeces, desarreglos ner-
viosos, cosas naturales. Es una lástima que no ha-
yáis tenido hijos. Para todas las mujeres y más cuan-
do se llega a la edad de Paulina, los hijos son muy
convenientes por muchísimas razones. Los hijos dan

muchos disgustos, pero evitan muchas contrariedades.

p. 16

Algunas mujeres terminan por consolarse con hijos ajenos, muchas veces del marido. Es lo que hace Jacoba, en Los Julianes.

Antes de casarse Julián había tenido un niño con la criada, que se va de la casa. En su matrimonio no tiene hijos. A la esposa no parece afectarle demasiado, pero sí a él, que se vuelve hosco y reconcentrado.

Con el tiempo aparece Fulgencia, la antigua criada, llevando al muchacho para trabajar en la finca. Jacoba lo acepta con alegría. Lo adoptarán, así su marido podrá estar contento de tener un heredero:

JACOBA:(...);Sí...,hijo mío!...En"Los Julianes"
para la vida te quedas;
y no de bracero... ¡fijo!
viviendo y después que mueran
sus dueños...Lo prohijamos.
Julián...,¡a ver si te alegra
la vida, y siendo tres...,pones
cara de Pascua en la mesa!

p. 150

Ramona, en La chica de Buenos Aires, se conforma con engordar a los sirvientes. Así lo explica su sobrina, también esposa sin hijos:

JULIA: ¡Niño, más respeto! Qué sabes tú de la ternura de una pobre mujer que le falta en la vida lo más hermoso para vivir: los hijos. Y que por eso, por exceso de ternura, por cariño mal contenido, tiene que engordar a alguien.

p. 8

Los maridos de Ramona y Julia encuentran una extraña solu-

ción: llevan a una ohica a su casa y dicen que puede ser hija de cualquiera de los dos, por haber sido ambos amantes de la madre.

La aceptan con gusto, pero luego las peleas por atribuirse-la cada una a su marido son tales que los hombres optan por confesar la verdad.

Tampoco es convencional la solución que busca Elena a su frustración en Al margen de la ciudad.

Vive con su marido, al que detesta, y tres hermanos de éste en un ambiente opresivo. Leoncio, uno de los cuñados, la acosa continuamente y la hiere en su punto más vulnerable, sus ansias de tener hijos:

ELENA: ¡Ah, calla, calla, no sigas arañando en mi dolor y fracaso!... ¡No seas infame!...(Tremante)

LEONCIO: ¡Yo, yo te daría el hijo "que nunca llega"!... (Con cinismo y saña)

p. 52

Alidra, una muchacha criada fuera de los convencionalismos sociales, que se encariña con Elena, ve el peligro que corre de caer en brazos de su cuñado y toma su lugar, para preservar lo único de lo que la mujer se siente orgullosa: su inexpugnable honradez.

La chica queda embarazada y se va de la casa. Elena le pide a Leoncio que la busque. Al niño que está gestando lo considera propio, ya que ella era el objeto de los deseos del hombre. Alidra no hizo más que tomar momentáneamente su lugar:

ELENA: Si... Ese hijo que puede venir a la vida es mío... Quiero cuidarlo desde su primer latir y ya en la persona de su madre... ¿No comprendes? ¡Es el hijo que, a gritos, mis entrañas no fecundadas, te hubieran pedido en limosna de cariño!...(...) Ese es mi

hijo... El que va a nacer del inconsciente instinto de una alocada criatura encontrada al azar y de la incontinencia exacerbada de un hombre que amé, si no del todo malvado, aturdido siempre... ¡Ah, pero -con remordimiento he de confesarlo- ese hijo nace también de la conciencia mía!...

p. 84

Elena podría haber adoptado cualquier niño, pero no sería tan suyo como éste, nacido por su causa. Es la responsable de que llegue a la vida, la que, de un modo oscuro, estaba deseando y propiciando esa concepción. No era a Leoncio a quien buscaba, sino al hijo, a través de él. Así lo comprende éste, decepcionado:

ELENA:(...) Ve Leoncio... ¡Ve a buscarla! Es mi grito de madre frustrada quien te lo reclama... La razón de mi vivir late en sus entrañas...(.)

LEONCIO: La entiendo, Elena. ¡La entiendo!... Ver cuajado tu amor... o tu "sacrificio", ¡era toda la "tentación" que de mí para tí había!...

p. 85

Para Elena, como para muchas mujeres, según los ejemplos que hemos visto, el hombre es el medio para cumplir su principal misión, en la que encuentran su razón de ser. Incomprensible resultaría para ellas una actitud como la de Mariquita, en El rinconcito.

Su padre, que no la cree preparada para casarse, pone en antecedentes al novio:

DON SIRO: Prosigo el capítulo de cargos. Descargos para mi conciencia. Mi hija no sé yo con qué fin se casa.

MARIQUITA: ¡Porque me divierte!

DON SIRO: Porque le divierte: ya usted lo oye. Razón suprema. Mi hija no quiere tener hijos.

MARIQUITA: ¡Porque no me divierte!

p. 6553

Pero tampoco es para creerle a pie juntillas. Mariquita juega más a parecer frívola que lo que es en realidad. Puede cambiar de opinión.

La que no parece haber cambiado de modo de pensar, a pesar de su matrimonio, es una de las muchachas de Yerma, muy contenta por la falta de niños;

MUCHACHA 2ª: De todos modos, tú y yo con no tenerlos vivimos más tranquilas.

p. 437

Y ya que hemos llegado a esta obra nos detendremos un momento en ella, porque es la sumatoria de todas las frustraciones que han desgarnado los personajes femeninos de este pequeño apartado. Los análisis de Yerma han llenado innumerables páginas; por eso, y para atenernos a la brevedad de este trabajo, lo abordaremos exclusivamente en relación con los textos anteriores, considerando como coincide, se separa o potencia el dolor de las otras madres frustradas.

Si Yerma no habría podido entender la actitud desaprensiva de la Muchacha 2ª, la frase de Mariquita, en El rinconcito, de haberla escuchado, le hubiera sonado a blasfemia. Ella se casa pensando en los hijos. Ese es el fin del matrimonio;

YERMA: Mi marido es otra cosa. Me lo dio mi padre y yo lo acepté. Con alegría. Esta es la pura verdad. Pues el primer día que me puse de novia con él ya pensé... en los hijos... Y me miraba en sus ojos. Sí, pero era para verme muy chica, muy manejable como si yo misma fuera hija mía.

p. 434

No sólo desea el hijo: acepta por anticipado todo el dolor

y todas las fatigas que traiga consigo:

MARIA: Dicen que con los hijos se sufre mucho.

YERMA: Mentira. Eso lo dicen las madres débiles, las quejumbrosas. ¿Para qué los tienen? Tener un hijo no es tener un ramo de rosas. Hemos de sufrir para verlos crecer. Yo pienso que se nos va la mitad de nuestra sangre. Pero eso es bueno, sano, hermoso. Cada mujer tiene sangre para cuatro o cinco hijos y cuando no los tiene se les vuelve veneno, como me va a pasar a mí.

p. 428

Es que le pesa el tiempo, como a Simona, en Madreselva; la espera es una angustia constante. Y con Doña Sole, en María o la hija de un tendero, Agustina, en Lo que hablan las mujeres, y Rosario, en La razón del silencio, comparte la sensación de fracaso, que puede llevar hasta al odio:

YERMA: No, vacía no, porque me estoy llenando de odio.(...)

p. 435

El hijo es un fantasma que Ángeles, en Vaya usted con Dios, amigo, ve en su imaginación y que a Yerma la ronda constantemente:

YERMA: (...) Aunque yo supiera que mi hijo me iba a martirizar después y me iba a odiar y me iba a llevar de los cabellos por las calles, recibiría con gozo su nacimiento, porque es mucho mejor llorar por un hombre vivo que nos apuñala, que llorar por este fantasma sentado año tras año encima de mi corazón.

p. 474

Como Rosario, en La razón del silencio, siente envidia de las mujeres más felices que han cumplido satisfactoriamente con su papel ante el marido y la sociedad:

YERMA: Las mujeres cuando tenéis hijos no podéis

pensar en las que no los tenemos. Os quedáis frescas, ignorantes, como el que nada en agua dulce no tiene idea de la sed.

p. 474

Yerma amplía el matiz del sentimiento de envidia. No es la mezquindad de desear lo que tienen otros lo que le atormenta, no quiere lo de los demás, lo que pide es lo suyo, lo que se le debe, lo que terminará con su carencia:

YERMA: No es envidia lo que tengo; es pobreza.

p. 462

A Berta, en Fuente escondida, no la consideraban parte del grupo al no haber dado un hijo al dueño de la finca. También Yerma es criticada por sus vecinas. Su conducta sale un poco fuera de lo convencional, pero no para provocar habladurías, que sólo nacen en el gusto morboso de la gente:

LAVANDERA 1ª: Pero ¿vosotras la habéis visto con otro?

LAVANDERA 4ª: Nosotras no, pero las gentes sí.

LAVANDERA 1ª: ¡Siempre las gentes!

p. 448

María y una de las lavanderas la compadecen: no es como las demás, sólo es un ser incompleto:

LAVANDERA 1ª: ¡Pero, ay de la casada seca! ¡Ay de la que tiene los pechos de arena!

p. 455

Menos comprensivo que los criados de El tercer mundo, que atribuían la melancolía de su señora a la carencia de niños que alegraran la casa, Juan, el marido, exige a Yerma que se quede dentro de la suya. No la ve vacía, helada, inhóspita,

como su mujer, porque al revés que ella él no siente la ausencia del hijo:

JUAN: ¿Es que no conoces mi modo de ser? Las ovejas en el redil y las mujeres en su casa. Tú sales demasado. ¿No me has oído decir esto siempre?

YERMA: Justo. Las mujeres dentro de sus casas cuando las casas no son tumbas.(...)

p. 458

Para Ramona, en La chica de Buenos Aires, esposa feliz, y para Aurora, en Fu-Chu-Ling, esposa desgraciada, el matrimonio sin hijos carece de sentido. Yerma comparte la idea; la posibilidad de tenerlos es lo único que la une a su marido:

YERMA: (...) Yo me entregué a mi marido por él, y me sigo entregando por ver si llega, pero nunca por divertirme.

p. 435

Como Elena, en Al margen de la ciudad, busca al hombre exclusivamente por el hijo:

YERMA: No soy una casada indecente; pero yo sé que los hijos nacen del hombre y de la mujer. ¡Ay, si los pudiera tener yo sola!

p. 475

Tanto a Elena como a Yerma se les sugiere la misma solución: otro hombre. Para la primera, Leoncio, su cuñado; para la segunda, Víctor; Yerma llega a oír llorar a un niño cuando habla con él, el hijo que le podría haber dado. Pero ninguna de las dos puede aceptar por honra.

Yerma no tiene en quién volcar el cariño, ni siquiera puede convertir en hijo al esposo, no es el tipo de hombre que acepta apoyo o protección. Tampoco adopta el hijo de otra, como Jacoba, en Los Julianes, y tantas como ella. Según Yerma el amor nacería

con el niño, sin él no tiene nada que dar:

JUAN: Todo el mundo no es igual. ¿Por qué no te traes un hijo de tu hermano? Yo no me opongo.

YERMA: No quiero cuidar hijos de otros, me figuro que se me van a helar los brazos de tenerlos.

p. 459

Y aquí llegamos al fondo del problema, porque Yerma no necesita un hijo, lo que necesita es ser madre. Cumplir con su función, servir para lo que la mujer debe servir:

YERMA: La mujer de campo que no da hijos es inútil como un manojo de espinas, y hasta mala, a pesar de que yo sea de este desecho dejado de la mano de Dios.

p. 462

Ninguna de las mujeres de ejemplos anteriores llega a esta vivencia tan sobrecogedora. Quizás el ámbito de Yerma sea el más opresivo. La división de tareas de hombres y mujeres está rígidamente establecida, y son las femeninas de estrecho horizonte:

YERMA: Pero yo no soy tú. Los hombres tienen otra vida, los ganados, los árboles, las conversaciones; las mujeres no tenemos más que ésta de la cría y el cuidado de la cría.

p. 459

Yerma no se rebela contra estas restricciones. Si es su destino, lo quiere cumplir; pero como Rosario, en La razón del silencio, que tampoco comprendía el por qué de su esterilidad, no entiende una vida en la que sea mujer, pero no madre:

YERMA: Lo tendré porque lo tengo que tener. O no entiendo al mundo (...)

p. 473

Y tal es la presión que este hecho ejerce en su percepción

ontológica que, al no poder concretarse en la maternidad, parece ir perdiendo su identidad femenina, como si la lógica fuera si no soy madre, no soy mujer:

JUAN: No maldigas. Está feo en una mujer.

YERMA: Ojalá fuera yo una mujer.

p. 444

Y así llega a una obsesión que nos hace recordar las palabras de Esteban, el médico de El nublado, cuando dice que los hijos dan muchos dolores de cabeza, pero también evitan muchos inconvenientes. En el caso de Paulina como en el de Yerma, demasiado tiempo para pensar en sus propios problemas:

YERMA: Acabaré creyendo que yo misma soy mi hijo. Muchas veces bajo a echar la comida a los bueyes, que antes no lo hacía, porque ninguna mujer lo hace, y cuando paso por lo oscuro del cobertizo mis pasos me suenan a pasos de hombre.

p. 463

Como ya hemos dicho, Yerma ha dado pie a innumerables interpretaciones, desde las que encuentran apoyo en lo mítico⁽⁸⁾, hasta las que ven en la acción la lucha de la protagonista contra un ambiente opresor⁽⁹⁾ o la injusticia que puede representar el matrimonio para la mujer⁽¹⁰⁾. Sin embargo, no nos parece que Yerma esté en pugna con la sociedad en que le toca vivir, lo está en contra de su particular destino. En circunstancias normales no habría nacido en ella ninguna rebeldía. En cambio coincidimos con el enfoque de Carmen Bobes Naves, quien considera que la tragedia de Yerma, como la de muchos personajes femeninos de García Lorca, nace en no encontrar un lugar adecuado en la sociedad⁽¹¹⁾. Esto la convierte en un ser marginal, diferente, no integrado, que está de más.

Yerma se siente acosada. No puede cumplir con el papel fijado tradicionalmente para su sexo. Y si no llega a ser lo que debe, aquello a lo que está obligada, no será nada y nada valdrá. Su esencia de mujer se va desvaneciendo.

Ante un estado tan angustioso es lógico su grito después de matar a Juan: "Marchita, pero segura." Ya tiene una certeza: nunca será madre, pero también una tranquilidad: nadie podrá exigirle ya que cumpla esa función.

NOTAS

- (1) SASSONE, Felipe; "La mujer en el aire", ABC, 1º de junio de 1932, pp. 3-4
- (2) SALAVERRÍA, José María; "Fémina triunfadora", ABC, 9 de julio de 1935, p. 3
- (3) BUENO, Manuel; "Las madres postizas", ABC, 7 de septiembre de 1934, p. 3
- (4) SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía; "La cuestión femenina en nuestros días", Solidaridad obrera, 15 de octubre de 1935; citado por Mary Nash en Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos, Barcelona, 1984, p. 76
- (5) GARDINER, Judith; "Mind mother: psychoanalysis and feminism", Making a Difference. Feminist Literary Criticism, Methuen, New York, 1985, p. 125
- (6) FRENZEL, Elisabeth; Diccionario de motivos de la literatura universal, Gredos, Madrid, 1980, p. 60
- (7) SIMON PALMER, María del Carmen; El trance de la maternidad: vida, folklore y literatura. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1985, p. 6
- (8) SULLIVAN, Patricia L.; "The Mythic Tragedy of Yerma", Bulletin of Hispanic Studies, nº 49, julio de 1972, pp. 265-278
- (9) OLMOS GARCÍA, Francisco; "Yerma o la lucha de la mujer española. El sentido social y político de una tragedia de la esterilidad", Tiempo de Historia, nº 29, Madrid, 1977 pp. 80-90
- (10) GREENFIELD, Sumner M.; "Yerma, the woman and the work: some reconsiderations", Estreno, VII, primavera de 1981, nº 1 pp. 18-21
- (11) BOBES NAVES, María del Carmen; Estudios de semiología del teatro, Coedición de Aceña y La Avispa, Madrid, 1987, p. 173

2.- La mujer como esposa	201
2.1.- Ideas sobre el matrimonio	208
2.1.1.- ¿Fuente o límite de la libertad personal?	208
2.1.2.- Entre la inquietud y el sosiego	213
2.1.3.- Entre el interés y el amor	217
2.1.4.- Convivencia ideal	219
2.1.5.- Expectativas	223
2.1.5.1.- De la felicidad a la desdicha	223
2.1.5.2.- Dominio del uno sobre el otro	233
2.2.- El matrimonio para la mujer	243
2.2.1.- La cristalización de un sueño	243
2.2.2.- Un modo de supervivencia o mejora social	244
2.2.3.- El cumplimiento de una función tradicional	256
2.2.3.1.- La búsqueda del amor	265
2.2.3.2.- El abandono del trabajo	271
2.2.3.3.- La estabilidad emocional	273
2.2.3.4.- El esposo ideal	275
2.2.4.- Rechazo del matrimonio	284
2.2.4.1.- Por frivolidad	284
2.2.4.2.- Por deseo de independencia	285
2.2.4.3.- Por miedo al fracaso	292
2.2.4.4.- Por dignidad	293
2.2.5.- La soltería	298
2.3.- El matrimonio para el varón	312
2.3.1.- La cristalización de un sueño	312
2.3.2.- Un modo de supervivencia o mejora social	313

2.3.3.- El cumplimiento de una función tradicional	329
2.3.3.1.- La búsqueda del amor	329
2.3.3.2.- La búsqueda de la comodidad	331
2.3.3.3.- La esposa ideal	333
2.3.4.- El rechazo del matrimonio	335
2.3.4.1.- La postergación	336
2.3.4.2.- Rechazo por dignidad	338
2.3.4.3.- Rechazo por egoísmo	339
2.4.- El matrimonio condicionado por la familia	344
2.4.1.- Las necesidades económicas	345
2.4.2.- Las conveniencias sociales	350
2.4.3.- El deseo de proteger a la hija	355
2.4.4.- La mujer soltera como carga	357
2.4.5.- Prohibición de contraer matrimonio	360
2.5.- El matrimonio equilibrado	362
2.5.1.- Esposos compañeros	362
2.5.2.- La lucha por el equilibrio	370
2.5.3.- Las consecuencias de la incomunicación	384
Notas	390

La relación entre el hombre y la mujer genera los asuntos de la mayoría de las obras literarias. Consecuentemente, la búsqueda o el descubrimiento del amor, su triunfo o su fracaso, las transformaciones personales que conlleva, los problemas sociales que lo condicionan, constituyen el más alto porcentaje de las situaciones desencadenantes de conflictos en subgéneros como la comedia y sus múltiples combinaciones. Y dado que el desenlace está condicionado por las características del género, se tenderá al equilibrio del mundo representado, momentáneamente alterado, con la reconciliación de parejas distanciadas o con la concreción del matrimonio de las nuevas.

Cómo experimentan los personajes femeninos el amor ampliaría este trabajo en proporciones inabarcables. Cada obra presenta una o varias mujeres enamoradas, con su propia historia más o menos esbozada. Si se tabularan en grandes apartados, se perdería el valor que reside no en la generalidad sino en la combinatoria de tipos y situaciones. Lo que Carmen Martín Gaité apunta sobre la mujer persona sirve muy bien para la mujer personaje.

La mujer enamorada siempre está trabada por las repercusiones de algún patrón literario, que a su vez suele hacerse eco del sistema moralista vigente. Pero el amor mismo, como experiencia personal, la mujer lo vive de forma inédita y secreta.

(1)

La individualidad que trata de plasmar la obra la aleja de lo estadístico, pero acrecienta su valor. Por eso, ante la imposibilidad de abarcar tan complejo espectro, hemos elegido los aspectos de la relación que están más en contacto con la sociedad, y que, por eso mismo, más pueden reflejarla.

El capítulo se abre con un apartado sobre las ideas que varones y mujeres tienen del matrimonio. La primera está relacionada con la libertad personal; mientras los personajes femeninos creen en su mayoría que la boda les brindará libertad de acción y de decisión -La Pápirusa, La luz-, los masculinos, también en su mayoría, piensan todo lo contrario -Un grito en la noche, ¡Tómame en serio!-, y esta característica común es utilizada frecuentemente como un recurso cómico dentro de la comedia.

La segunda idea está emparentada con el tipo de relación que los cónyuges desean. En este apartado las preferencias no están separadas tajantemente por sexos. Los unos y las otras pueden manifestar su predilección por una convivencia en calma -La novia de Reverte-, o por una relación tempestuosa pero entretenida -La guapa, El peligro rosa-. El mayor peligro de la pareja parece ser el aburrimiento -Los Reyes Católicos, El pájaro pintado-. Así llegamos a algunas recetas sobre la convivencia ideal en las que la mutua tolerancia, el cariño sosegado y hasta la buena educación pesan más que los amores apasionados -¡Todo para ti!, La moral del divorcio-.

¿Qué espera cada parte del matrimonio? A pesar de que la mujer lo considera su más segura fuente de realización personal no siempre aguarda ser feliz en él -Batalla de rufianes, La mujer de cera-. Algunas muchachas basan su desconfianza en las experiencias de las madres -Guillermo Roldán-, en las conclusiones que han sacado por sí mismas sobre el funcionamiento de la trama social en cuestiones como la tolerancia de la infidelidad masculina -Las desencantadas, María del Valle-, o, sencillamente en un ligero cálculo de probabilidades -Los Julianes-. Para varios personajes, la clave de la dicha está en el dominio

que pueda ejercer un miembro de la pareja sobre el otro -Bodas de sangre, La casa de Bernarda Alba, Bacarrat-.

En el apartado que estudia en especial a la mujer en relación con el matrimonio podemos apreciar que lo común es que ella lo busque como el medio más idóneo para dar y recibir amor -Los amores de la Nati, Madrileña bonita-, pero también, consciente o inconscientemente, como una manera de adquirir en la sociedad un puesto de privilegio -¿Quién tiene vergüenza aquí?, Madre Alegría-. Tan importante es cumplir con el papel de esposa, el tradicional que reserva la sociedad para la mujer, que la conquista del futuro marido puede ser causa de agrias disputas entre hermanas o amigas -Yo soy la Greta Garbo, Los caimanes-. Tantos sus beneficios, que el matrimonio es considerado como la principal causa de la estabilidad emocional de la mujer -El bandido generoso, Escuela de millonarias, ¡No hay no!-.

Lamentablemente varios personajes femeninos no tienen la autonomía suficiente para elegir al compañero impulsadas por el amor, pues sus propias necesidades o las de sus familias las obligan a buscar en "un buen partido" la solución a los males más inmediatos -Concha Moreno, El hogar, Antón Perulero-. Las virtudes del esposo convierten muchas veces estas uniones en ejemplo de felicidad.

De lo anterior puede extraerse que es difícil saber quién podrá convertirse en el marido ideal. Desde el punto de vista de las madres o consejeras mayores -y dentro de un tono jocoso- el muchacho más simple, tonto y dócil que pueda hallarse -El despertar de Fausto, El alma de Corcho-. Si además de estas virtudes, posee dinero, mucho mejor. El punto de vista de las

niñas casaderas no siempre sigue los rumbos dictados por las experimentadas madres y por eso ellas prefieren héroes de vida turbulenta, a ser posible, intransigentes y celosos -La frontera, Yo soy un asesino, La culpa es de Calderón-.

Ya sea que predomine el aspecto cómico, como en la mayoría de las piezas hace un momento citadas, o se trate el tema con seriedad, el que un futuro marido tenga fortuna o medios para conseguirla a través del trabajo es mirado como una garantía de éxito para la unión.

Las diferencias sociales están dejando de tener importancia. En La Plataforma de la Risa y La loca juventud, se lamenta haber abandonado a la persona amada para cumplir con una obligación que ha perdido sentido con el tiempo. Una muchacha se queja del vacío que le hace la familia del marido en Una mujer simpática y La del manojo de rosas teme sufrir desplantes como los que padeció su madre, pero la tónica general es que muchos no tengan en cuenta los blasones y hasta agradezcan que se hayan suprimido por decreto -El refugio, El río dormido-. De todos modos la alianza matrimonial entre la nobleza arruinada y el dinero se sigue dando -Mamá Inés-.

A pesar de que el matrimonio se mantiene como la principal aspiración femenina, aparecen algunos casos en que la mujer se niega a contraerlo o retrasa su concreción. Dejando de lado la frivolidad de creer que es ésta una postura moderna -Me llaman la presumida-, varios personajes declaran que temen perder su independencia -El peligro rosa-, su tranquilidad -La risa- o su carrera -Llévame en tus alas-.

A veces, la protagonista rehúsa casarse por orgullo y dignidad, a pesar de que la boda acallaría murmuraciones o le brin

daría nuevamente un honroso puesto dentro de su ambiente, -Eva Quintanas, La casa del olvido-. Son mujeres muy valientes, si tenemos en cuenta la patética imagen de la solterona que todavía tiene vigencia en el momento: personas sin ninguna función social, que no encuentran un lugar en el mundo -Las del sombrerito verde, La cursi del hongo-.

En cuanto al varón, sus aspiraciones coinciden notablemente con las de la mujer, y si bien es cierto que un alto porcentaje de personajes masculinos buscan amor y comprensión en el matrimonio -El príncipe que todo lo aprendió en la vida, María del Valle-, también podemos hallar muchos casos en los que recurren a él para solucionar sus problemas económicos -Jabalf, La millonera-, ascender en la escala social -La prima Fernanda-, o simplemente estar bien atendidos -La tonta del rizo-

Un breve apartado mostrará las presiones que las familias ejercen sobre sus miembros jóvenes a la hora de elegir pareja. Como ya hemos adelantado, las más importantes están relacionadas con el aspecto económico y con el ascenso en la escala social -Los quince millones, Pluma en el viento, ¡¡¡Oro!!!, ¡Caramba con la marquesa!-.

El capítulo se cierra con el estudio del funcionamiento de algunas parejas representativas. El compañerismo, la tolerancia, la sinceridad y el buen humor, sumados al fundamental cariño, son los ingredientes del matrimonio equilibrado y feliz. -Cuidado con el amor, ¡Oh, oh, el amor!, Tu vida no me importa-. Pero no todos tienen tanta suerte; varios ejemplos mostrarán el fracaso y sus posibles causas -Guillermo Roldán, La risa-, o, en el mejor de los casos, las crisis. La falta de diálogo en la pareja es la principal causa de conflictos y rup

turas -El río dormido, La moral del divorcio-. De todos modos una oportuna toma de conciencia de la situación y el reconocimiento de los propios errores remedian las fisuras de más de un matrimonio -El pan comido en la mano, María o La hija de un tendero-. Los esfuerzos para salvar la unión que naufraga corresponden tanto a varones como a mujeres, según la obra. La perseverancia de Julia dará frutos en Entre todas las mujeres y la astucia de Carmen devolverá el brillo a un matrimonio aburrido en Tres líneas de "El liberal", pero también la cordura de Ignacio salvará al suyo en El susto y el entrañable Cristóbal de En la pantalla las prefieren rubias, renunciará a su brillante carrera de actor para no ensombrear la fama de su arrogante esposa, último recurso para salvar una pareja que tambalea. Cristóbal actúa con la abnegación propia de tantas mujeres que relegan los triunfos individuales con tal de lograr la felicidad en el hogar.

Referencias estadísticas

¿Cómo incluir en los límites de este trabajo que ya de por sí tiende a la generalización, la historia de tantos personajes que pretenden ser individuales y únicos?

Esa individualidad que trata de plasmar la obra es la que la acercará al arte, pero ante la imposibilidad de abarcarla, se han elegido los aspectos de la relación de la pareja que es tán más en contacto con la sociedad y por eso mismo más pueden reflejarla.

Estudiar el matrimonio solamente desde la perspectiva femenina nos parece tergiversar una realidad en la que hombre y mujer son dos caras de una misma realidad por eso se incluye el apartado que capta el punto de vista del personaje masculino.

También nos parece interesante ver en qué proporción influye la familia y la sociedad en general en la formación y funcionamiento de las parejas y por eso se agregan esos apartados.

Entre las 400 obras consultadas se han escogido 257 que proporcionan unos 350 ejemplos para este capítulo.

IDEAS SOBRE EL MATRIMONIO

2.1.- Concepciones

El matrimonio, la vida en pareja en su forma tan estable, es la relación más importante y compleja que se establece entre el hombre y la mujer. El choque de individualidades, el ensamblaje de caracteres, el equilibrio o el predominio de un sexo sobre otro estallan o se resuelven en este estado. Así lo afirma Nelly Furman en el comienzo de un artículo:

In our culture, marriage is a privileged place for the interaction of sexes. Marriage can be viewed as the blissful coming together of equal voices speaking in unison, or as an ongoing dialogue between individuals affirming in turn their differences. In the first instance, marriage is seen as a social structure where equality and unity can be achieved; in the second, it is the place which allows the play of difference. (...)

(2)

Como se ha apuntado, es además el fiel espejo de una sociedad, porque su funcionamiento no sólo afecta a los cónyuges si no que se irradia a las familias y al entorno social a través de amplios círculos concéntricos.

En este apartado trataremos de ver qué buscan en el matrimonio el hombre y la mujer, así como la idea que sobre él tengan.

2.1.1.- ¿Fuente o límite de la libertad personal?

Simpática y original es la opinión del protagonista de Julieta y Romeo: el matrimonio es un castigo divino que ni el hombre ni la mujer deben esquivar. Con este argumento trata de convencer a la reacia Julieta:

HOMEO: (...) Tí fíjate, Julieta: ni tu vida ni la mía podían continuar así. Éramos dos seres inútiles en la vida. Dios castigó al hombre y a la mujer sobre la tierra. Al hombre le dijo: "Ganarás el pan con el sudor de tu frente". A la mujer: "Tendrás hijos con dolor". Pero nosotros, reconozcámoslo, nos habíamos escabullido del castigo divino. Éramos dos amnistiados. Es preciso que nos unamos y agachemos la cabeza ante el castigo divino. Yo trabajaré. Tú tendrás un hijo... ¿Qué le vamos a hacer?

p. 318

Cuando se presenta a una pareja estereotipada es frecuente que se recurra a ciertos lugares comunes para fomentar la comicidad. Uno de ellos es la prisa de la mujer por casarse frente a la reticencia del varón. Es lo que ocurre entre Moñitos y Maruja, personajes secundarios de Los Reyes Católicos. El novio, que pretende retrasar la boda todo lo posible, elabora una ingeniosa metáfora sobre el noviazgo y el matrimonio que a la chica, a pesar de su sutileza, no le hace ninguna gracia:

MOÑITOS: Er noviajo es lo bonito. Es como viajá; que vas en tren, asomao a la ventaniya, tan contento, viendo este río y este olivá y aqueya torrentera y aquer monte y un pueblesiyo y otro y er de más ayá... Pero yegas a donde ibas... ¡Y eso es casarse! A lo dos meses, que te sabes er pueblo de memoria, ya estás deseando viajá de nuevo.

p. 24

Mientras la mujer ve en el matrimonio una forma de realización personal y social, el hombre, el modo en que se restringe su libertad. Por eso Joaquín, personaje de Un grito en la noche, lo rechaza de plano:

JOAQUÍN: Palabrerías, Agustinito, palabrerías. El sentimentalismo conduce en poco tiempo al matrimonio y eso del casorio no conviene a nadie. ¿Para qué casarse pudiéndose dar una vida tan espléndida y entretenida como la de ahora? Una amante es mucho más segura y cómoda que una esposa. (...)

p. 9

Máximo, en;Tómame en serio!, comparte la opinión de Joaquín de que el hombre desea conservar su independencia en el amor y es el matrimonio el que va a poner los límites, pero los acepta con más optimismo que el cínico personaje de la obra anterior:

MÁXIMO: (...) Pues como le decía pollito, todos los hombres deseamos la libertad en el amor, pero el matrimonio es la barrera que se opone a nuestro deseo, porque supongo que usted será católico, apostólico y romano.

p. 14

Máximo siente la presencia de normas ético-religiosas en la vida que regularán su comportamiento. Joaquín deja de lado toda regla, no reconoce ninguna responsabilidad, utiliza a las personas.

Tanto les pesa perder su libertad, que algunos personajes masculinos llegan a comparar al matrimonio con la muerte. Es lo que hace Tony, noble arruinado, de La millona. Ya no le queda ningún recurso y confiesa a su criado que ha decidido casarse:

TONY: Así es... Y ahora... Ha llegado el momento...

DAMIÁN: ¿El momento de qué, señor?

TONY: De morir.

DAMIÁN: O de casarse.

TONY: A eso me refería. (...)

p. 9

Tony se casa exclusivamente por interés, sin embargo su matrimonio resulta un éxito. No sabemos qué sucederá con Luis, protagonista de Mañana me mato, que intenta suicidarse en varias oportunidades y al no poder cumplir con su propósito, ve en el matrimonio una alternativa:

HERMINIA: (Llorando) ¿Entonces no se mata?

LUIS: Me caso, que es lo mismo.

p. 71

La mujer no parece sentir la pérdida de su libertad; ya comentamos que la mayor parte de las veces ve el matrimonio como fuente de realización, no de límites. Sin embargo la idea que transmite la Madre en Bodas de Sangre no es prometedora: a la mujer casada se le cierran las puertas, las de su propia casa, quedando ella adentro, prisionera de ancestrales leyes. La imagen de la pared evoca cárcel, no cálido hogar:

MADRE: (...) ¿Tú sabes lo que es casarse, criatura?

NOVIA: (Seria) Lo sé.

MADRE: Un hombre, unos hijos y una pared de dos varas de ancho para todo lo demás.

p. 339

No es alentador el futuro que se pinta, pero es el esperado en el ámbito de la novia y se acepta naturalmente.

En el otro extremo, Carmela, en La Papirosa y Soledad, en La

luz, ven el matrimonio como la puerta de su libertad.

La libertad de la que hablan es el acceso a una serie de actividades sociales que les estaban vedadas como solteras, por temor al qué dirán:

CARMELA: (Alzando una copa) ¡Por mi libertad! Se acabó la señora de compañía. Se acabaron los comentarios, los atrevimientos... ¡Voy a hacer lo que me dé la gana! ¡Me caso para ir a todas partes! ¡Para verlo todo, para que sea muy elegante lo que antes de casarme ha sido muy atrevido! ¡Por mi libertad!

p. 7

Carmela pertenece a la alta burguesía, Soledad, la protagonista de La luz, a una clase más baja, sin embargo las restricciones son las mismas. Y así envidia a su tía, que puede aceptar invitaciones y pasarse las noches de juerga porque ya es mayor. Hasta diversiones más inocentes le están prohibidas a ella por ser joven y soltera:

SOLEDADE: ¡Ay! ¡Le tengo una envidia a tita Juana! ¡Eso de que las mositas no puedan ir a ninguna parte! ¡Alguna vese me casaría con usted nada más que por eso.

p. 43

Benita, personaje de El nublado, en un ambiente rural, tiene aspiraciones más humildes. Lo que ella quiere es liberarse de una tutela que le resulta insoportable:

BENITA: (...) tengo muchísimas ganas de casarme
¿y sabes tú por qué?

SANTAS: Digo yo que por todo será.

BENITA: Pues, principalmente, por salir de esta casa y no tener que aguantar a mi tía.

p. 26

Todas sueñan con la libertad social que les proporcionará ser mujeres casadas, pero el grado en que puedan disfrutar esos privilegios depende de la clase a la que pertenezcan.

2.1.2.- Entre la inquietud y el sosiego

En Los Reyes Católicos Moñitos no sólo le escapaba al matrimonio por miedo a perder su libertad sino por el aburrimiento que suponía una relación permanente. Hay muchos que comparten su opinión. Entre ellos Nora, en El peligro rosa. Ha envidiado dos veces y nuevamente se ha vuelto a casar. Ama las emociones fuertes y si no le llegan, las provoca. Lo que normalmente sería definido como caótico es el ambiente propicio para ella:

NORA: ¿Tú crees que el amor en el matrimonio consiste en esa calma chicha insoportable con que sueñan algunos, en ese deslizarse las horas sin ningún accidente? ¡Qué gran tontería! El amor y el matrimonio para ser agradables, requieren grescas, sobresaltos, disputas, movimiento. Es como el mar, ¿sabes? El mar en calma es aburrido. ¡No me lo niegues! En cambio el mar revuelto, con grandes olas, con mucha espuma, con nubes de tormenta, con truenos, con relámpagos, con fragor... es precioso. ¡Precioso!

p. 6307

No parecería fácil la vida con Nora y su perpetua movilidad, sin embargo su tercer marido, a quien ella maneja a su antojo, se adapta y es feliz en ese ambiente:

BENITO: Sí, chico, sí. El estado perfecto del hombre y la mujer. (...)

p. 6339

Virginia, una joven novia de La culpa es de ellos, sigue

los pasos de Nora;

VIRGINIA: Desengáñate: la inquietud es la salsa del amor.

p. 37

Un ingrediente para dicha salsa parecen ser las peleas. Así en El rinconcito, Mariquita comunica a su padre su decisión de casarse con Ismael porque como riñen constantemente ya están los dos preparados para la vida en común;

ISMAEL: (...); Nos pasamos el día riñendo!

MARIQUITA: ¡Un matrimonio anticipado!

p. 6552

Y en Margarita, Armando y su padre, la doncella y el sereno comentan la relación de una pareja y sostienen la misma teoría:

ROMÁN: Oye una curiosidad. La Flora y su novio, ¿cuántas veces se pelearán al cabo del mes?

JULIA: Unas treinta y ocho, calculo yo.

ROMÁN: ¡Pobrecitos! Los veo casados.

p. 134

La versión masculina de Nora es Juan, protagonista de Oro y marfil. Teme al aburrimiento y busca constantes motivos de inquietud y zozobra:

JUAN: Porque no puedo resistir la tentación de pelearme contigo. Yo sé que quien busca el peligro, tarde o temprano perece en él. Yo sé que en una de esas luchas me ganas la pelea y me caso contigo. Pero tiene que sé por la fuerza, por el engaño, por la habilidad. Er cariño solo es muy aburrío. Y de que nos que remos estamos seguros los do. Pero yo, si no te engaño no me divierto.

p. 60

Las discusiones continuas pueden crear una segunda naturaleza. En Manola-Manolo don Blas, que lleva muchos años de casado, ya no puede pasar sin ellas:

DON BLAS: ¡Claro, como que ahora eres tú solo! Bueno; voy a pasar a tu despacho y les voy a contestar a las viajeras. También yo me aburro sin mi mujer, ¿sabes? ¡Estoy tan acostumbrado a que me lleve la contraria!...

p. 63

En El pájaro pinto Alegre enjuicia su matrimonio y al no poder soportar el hastío y las pequeñas miserias de la vida en común, decide abandonar el hogar e iniciar una aventura con otra mujer:

ROSITA: ¿Y tu mujer?

ALEGRE: Mi mujer, como todas las esposas, ha sido siempre la gran desilusión de mi vida.

ROSITA: Pero, ¿tú la querías?

ALEGRE: No sé. Ningún matrimonio a los quince años puede afirmar su cariño. El mismo techo durante ese tiempo nos cambia las cosas y los sentimientos en torno. Estrecheces, enfados pueriles, lloros de chiquillos... Esa, esa es la grotesca realidad de los hogares tranquilos...

p. 47

Alegre también fracasa en su nueva vida. El problema no nace en la esposa ni en el matrimonio tedioso sino en él, soñador e inadaptado.

Paulo, en Déjate querer, hombre!, generaliza sus quejas y las hace extensibles a todas las esposas, aunque la propia sea un modelo de ama de casa;

PAULO: Lo más tragico del matrimonio es que la mu-

jer salga mala..., ¡inconvenido!, pero lo más molesto es que salga buena.

p. 9

Sin embargo para otros tranquilidad no es sinónimo de aburrimiento y consideran que la calma es requisito fundamental en el matrimonio. Es el caso de Lolita, personaje secundario de La novia de Reverte:

ROSARIO: ¡Tu boda!
 LOLITA: Fue hace dos años.
 ROSARIO: ¿Eres feliz?
 LOLITA: Tengo carma,
 que no es poco.

p. 89

Juan, confidente y consejero de Alberto en Adán o El drama empieza mañana, está en total desacuerdo con la idea sustentada por algunos personajes de obras anteriormente citadas. Para él la inquietud no puede ser base de la felicidad. El caso de su amigo, que se debate entre la pasión y los celos, le da la razón:

JUAN: ¡Nunca! ¡El amor no es eso! Eso es... voluptuosidad, vicio, gusto. Amor del propio placer, amor de sí mismo. El amor verdadero no puede ser un sentimiento furioso, una exigencia hecha de celos y de rencores y de venganza. El amor es perdón, ternura, renunciación, sacrificio, entrega... ¡no dominio!

p. 60

En La guapa se dan las dos concepciones contrapuestas, esta vez encarnadas en la pareja protagonista. La muchacha idealiza las relaciones de un matrimonio vecino que vive entre peleas y golpes. A Marquitos, hombre sensato, le desespera esa situa-

ción y trata de que la novia se vuelva más sensata:

GUAPA: ¡Ese es un hombre queriendo!

MARQUITOS: ¡Ese es un tío ridículo!

GUAPA: ¿Ah, sí?

MARQUITOS: ¡Naturá! Y tú y yo tenemos que hablar bien en serio. ¿Tú piensas que el matrimonio puede ser nada de eso que tú estás viendo? (...)

p. 43

2.1.3.- Entre el interés y el amor

Las miras puestas en el matrimonio son diversas y múltiples. En Un pregón sevillano dos muchachas hablan sobre él. Reglita desecha todo romanticismo y se vuelca hacia el dinero que puede proporcionarle una buena vida:

REGLITA: El dinero no se desprecia más que en las comedias cursis: "¡Hija!" "¡Padre!" "¡No quieras a ese hombre por dinero! ¡La felicidad es esta otra!" Un ofisinista con rodieras en los pantalones y las suelas rotas. ¡Que no, hombre, que no!

p. 6711

Y Eusebia, ama de llaves de El peligro rosa es de la misma opinión. Sin embargo la mayoría de los personajes coinciden con la creencia general en que el matrimonio feliz debe basarse en el amor. Román hace suya esa idea en ¡Yo no quiero líos!:

ROMÁN: Sí, es como para pensarlo. Un matrimonio sin amor es como una casa sin calefacción. Frío, siempre frío.

p. 16

Con él está de acuerdo Adelina, la famosa cantante de La española. Se ha casado por conveniencia y termina divorciándose.

En el mismo caso está Marcela, protagonista de Guillermo Rolán. Ella no es feliz a pesar de tener un marido comprensivo y

una excelente posición. Aconseja a su hermana de acuerdo con su experiencia:

MARCELA: (...) Trata de que él te quiera, pero trata, y este es mi consejo, de querer tú. Si eres feliz, lo serás por lo que quieras y no por lo que te quieran. Por mucho que te amen, puedes ser desgraciada, pero si amas mucho, todas las desventuras se atañan con el amor que se siente.

p. 46

Marcela se había casado con un ser ideal, creado por su fantasía. Su amor muere al encontrarse con el hombre real. Sara, enTodo para tí, opta abiertamente por el dinero. Al poco tiempo su pensamiento se acerca al de Marcela:

SARA: ¿Temas ver en ellos el mismo cansancio y la misma tristeza que yo veo en los tuyos o que yo vea en los tuyos el mismo deseo que hay en los míos? (Pausa, César se sienta y oculta la cabeza entre las manos) ¡Me da tanta lástima de ti como de mí misma! Los dos hemos equivocado nuestro camino, César. Tú, por bueno, sacrificándote sin ilusiones al cariño de una mujer; yo, por ambiciosa, uniéndome sin cariño a la pasión casi senil de un pobre hombre. Pero la vida no es eso; la felicidad no está en que nos quieran sino en querer nosotros. Más disfruta el que quiere, aunque no sea correspondido, que el que se limita estúpidamente a dejarse querer. ¡Y yo quiero querer, César! Yo estoy cansada de que me quieran; y este cansancio mío busca una alianza en el tuyo, ya que fuiste tú lo que yo sacrificué al casarme con mi marido y fui yo a lo que tu renunciaste al casarte con tu mujer.

pp. 532-533

Eva Quintanas había sido abandonada por su novio que prefiere casarse con la hija de su jefe. Cuando regresa después de su fracasado matrimonio, la chica lo rechaza. La desilusión ha

matado su amor y el de él ya no le sirve:

EVA: ¡Para qué quiero el tuyo faltándome el mío!...

p. 56

En Las llamas del convento, Consuelo se decide por Ricardo al ver que no puede conquistar al hombre al que siempre ha amado. Teme el fracaso por su falta de pasión, pero pondrá su mejor buena voluntad porque el futuro esposo se lo merece:

CONSUELO: Que yo ya estoy curada de pasiones y que Ricardo es bueno y que me ama. No le quiero, verdad, y esto es lo grave porque en amor no importa ser amadas sino amar... Mas con todo... Como Paco se acabó para mí, la cosa es clara; haré dichoso al médico...(.)

p. 91

Sin embargo, la idea de que la mujer no tiene por qué estar enamorada al casarse también es frecuentemente reiterada. En Fuente escondida, Berta insta a Nadala a que acepte a Miguel basándose en esta premisa:

BERTA: No temas.
Se trata de quien te quiere.
No digo de quien tú quieras,
porque el amor, en nosotras,
nace luego (...)

p. 988

2.1.4.- Convivencia ideal

Valentín, en Literatura, no considera indispensable el amor como cimiento de un buen matrimonio, pero sí la estima y la tolerancia. Así lo comenta con su esposa, que vive un período muy feliz como consecuencia de sus triunfos literarios:

MATILDE: Sí, Valentín, muy contenta... Estos días son los más dichosos que he tenido en mi vida.

VALENTÍN: ¡Si vieras lo que me alegra oírte! ¡Esta ba siempre tan poco seguro de poder hacerte dichosa! Yo sabía que no te habías casado enamorada de mí... No, no te disculpes... Si yo no he creído nunca que los matrimonios por amor y mucho menos por apasionados, sean los mejores... El matrimonio es otra cosa... Es... esto... La mutua estimación, la mutua tolerancia de nuestros defectos. ¿Quién puede estar exento de ellos? Y es algo más..., algo que ya no somos nosotros... Es la casa, la familia, los hijos... Porque nosotros solos, uno solo, ¿qué significa, qué vale? Nada... ¿Qué viven esos que dicen: "Quiero vivir mi vida?", una vida no puede ser singular nunca... La vida es más que nuestra vida, es un poco de la vida de todos... ¿Te admiras de oírme? ¿Es esto también literatura?...

pp. 684-685

Las ideas de Julia, en La moral del divorcio, se acercan a las de Valentín: el matrimonio no puede fundarse sólo en el amor porque no involucra únicamente a la pareja sino al entorno social en el que se encuentra inmersa:

JULIA: ¡Querer, querer!... Tienes un modo de apreciar las cosas... Lo dé menos en un matrimonio es quererse. Hay algo que está sobre el cariño... La posición social, la casa... En este mundo no hemos nacido para andar en parejas, desatendidos de todos. Una casa no es sólo la alcoba.

p. 1002

Julia parece acentuar aquí el aspecto social en detrimento de la convivencia de los dos cónyuges; un poco más adelante insiste en los mismos conceptos, pero con más equilibrio:

JULIA: En el cariño pesa todo. Y en la convivencia también. Y el matrimonio es un cocktail: para estar

bien debe de llevar muchas cosas y saber a una sola... A matrimonio. (...)

p. 1036

En ¡Todo para ti!, Gemelo trata de convencer a César de la conveniencia de casarse con Amalia, quien lo ama devotamente. Él no experimenta el mismo sentimiento por ella, a lo sumo un profundo agradecimiento porque lo ayuda con su fortuna. César está enamorado de Sara, una artista ambiciosa que sólo le podría ofrecer un futuro lleno de sobresaltos.

El argumento que utiliza Gemelo parte de que la base de la convivencia no es el amor apasionado sino el cariño, la bondad, el sacrificio: cualidades que abundan en Amalia a falta de belleza:

GEMELO: (...) Una cosa es querer y otra es amar.

CÉSAR: ¿Crees tú?

GEMELO: Lo creo yo y lo cree Solón. Amalia, porque como mujer no te electriza, no despierta en ti amor; pero cariño sí, hombre. Quien la haya tratado nada más que un poco tiene que quererla por fuerza; porque el cariño es eso, algo que nace de la convivencia y del trato. El amor, en cambio, surge antes de que se haya convivido; por eso en tantos casos no resiste la convivencia y muere en la prueba. Y te soy franco; apagados ya los fuegos de la juventud, te aseguro que el amor no sirve para vivir. Para vivir lo que vale es el cariño, y cuando se asienta sobre bondades, sacrificios y buena educación, se afirma de tal modo, se agiganta de tal suerte, que no es raro ver que lo que empezó en afecto tranquilo se convierte en verdadera pasión y esa pasión sí que es de las que no se extinguen jamás.

pp. 512-513

El tiempo dará la razón a Gemelo y la unión entre César y

Amalia será estable y feliz, fundada en valores tradicionales.

Entre los ingredientes que tan convincente consejero considera indispensables para un buen matrimonio figura la urbanidad y aunque no aparezca en muchos ejemplos es fundamental en el caso de Rosita y Alegre, pareja de El pájaro pinto.

Un aviador y una periodista se enamoran y deciden desaparecer del mundo en que son conocidos para vivir su amor en una isla desierta. El hombre abandona a Gabriela, su mujer, porque como vimos al comienzo, la vida en común le resulta tediosa y sin alicientes. Parten en un avión y fingen un accidente. Logran lo propuesto, pero pronto se decepcionan.

Luego de varios años llega un navegante a la isla y libera a los amantes de la obligación de vivir juntos. Rosita achaca el fracaso a la brutalidad en que ha caído Alegre, quien por estar fuera de la sociedad se ha creído libre de sus convenciones, lo que la mujer considera una falta de respeto hacia ella:

ROSITA: Agradezco mucho su galantería. Hace (calcula) lo menos cuatro años y ocho meses que sólo es-oucho las ordinariéces del hombre! (con rabia)

EDUARDO: (Extrañado) ¿Cómo del hombre? ¡Será de su esposo!

ROSITA: Esposo es, en el mundo civilizado un ser con corbata que se afeita a diario, que nos paga las facturas y carga con los paquetes de los grandes almacenes, y que, aunque no sea más que delante de la gente, se cree obligado a decirnos alguna cosa grata. En plena naturaleza, aquí, el esposo es un animal que se da cuenta de su fuerza, feo y barbudo, que se cree con derecho a todo porque lleva un garrote para la caza... o para convencer a la hembra.

pp. 77- 78

Al fin Rosita ha terminado considerando como fundamentales

los condicionamientos sociales que tanto pesaban en la visión de Julia, personaje de La moral del divorcio. También ellos luego de su experiencia deben aceptar que no se puede andar en pareja desatendiendo a todo lo demás.

2.1.5.- Expectativas

¿Qué esperan los cónyuges del matrimonio? La respuesta no se agota en el término felicidad aunque sea el que presenta mayor frecuencia; hay un amplio espectro que va de lo positivo a lo negativo.

2.1.5.1.- De la felicidad a la desdicha

Lógico es que se espere la felicidad, sin embargo según Fulgencia en Los Julianes, ésta no depende de las buenas intenciones de la pareja sino de la suerte:

FULGENCIA: (...)

Jugáis una lotería
vuestra cuenta habéis achado;
pero del azar, ¿quién fía?
¿Por qué os felicitaría
sin saber el resultado?
¡La enhorabuena al final
cuando, después de vivir
no os tengáis que arrepentir
de haberos puesto un dogal!

p. 31

En el punto 2.1.1. de este capítulo veíamos cómo en Bodas de sangre, la madre presentaba el matrimonio en forma poco halagüeña -una restricción de la libertad personal- a pesar de que el propio había sido tan bueno como breve. En la misma obra, la criada pone el acento en el aspecto erótico, como si éste

compensara las demás carencias:

CRIADA: ¡Pero niña! ¿Una boda, qué es? Una boda es esto y nada más. ¿Son los dulces? ¿Son los ramos de flores? No. Es una cama relumbrante y un hombre y una mujer.

p. 347

La novia no comparte su entusiasmo. Corta la conversación con la excusa de que toca el cenagoso terreno de la obscenidad pero en realidad es porque la pone frente a un hecho que no quiere asumir:

NOVIA: No se debe decir.

CRIADA: Eso es otra cosa. ¡Pero es bien alegre!

NOVIA: O bien amargo.

p. 348

Como muchas otras, se casa porque la mujer debe hacerlo para cumplir con su destino. Teme quedar soltera y ser motivo de irrisión y menosprecio. No desea más que escapar de una fuerte presión social.

En Batalla de rufianes, Luisita hace suyo el escepticismo que manifestaban Fulgencia y la novia. Ella es joven y de familia adinerada, sin embargo vive con una permanente sensación de fracaso:

RAFAEL: Esperaré primero que se case usted.

LUISITA: ¿Por qué?

RAFAEL: Para animarme, si veo que le va bien de casada.

LUISITA: Me irá mal.

RAFAEL: ¿Por qué?

LUISITA: Porque tengo pasta de desgraciada.

RAFAEL: Todo consiste en que sepa usted elegir.

LUISITA: ¿Elegir? Buenos están los tiempos para elegir. El que venga y gracias, y muchas gracias.

p. 82

La protagonista de Margarita y los hombres es otra desengañada:

MARGARITA: Que no se mueva ninguno, ni de arriba ni de abajo. Ya no creo que me puedan traer la felicidad.

MADRE: No hables así, hay hombres posibles; por lo menos al principio.

MARGARITA: No, no quiero contar más con ellos para mi felicidad.

p. 30

La vecina de María Eugenia, en La mujer de cera, coincide con la madre de Margarita en que es al principio del matrimonio cuando el hombre se preocupa por su mujer. Pero la etapa del cariño dura poco y a la esposa sólo le queda la resignación:

VECINA: No te cases, María Eugenia: pa obligaciones ya tienes bastante. Los hombres al principio, too se les vuelve arrumacos y contemplaciones por aquí y por allí, pero a los pocos meses te tratan como a un tiesto inservible. ¿Y los hijos? Los hijos sólo dan disgustos y sofocones. No te cases, tonta, hazme caso. (...)

p. 23

En Noche de levante en calma Manuel Cantares lamenta la vida de abandono que lleva Soledad y como ella, la mayoría de las mujeres de la región:

MANUEL: La mujer que aquí se casa
ya sabe su sino.

SOLEDAD: ¿Cuál?

MANUEL: El primer año, ideal,
al otro, falta él de casa
y empieza la historia igual:

le espera la vez primera,
 en la ventana llorando;
 la segunda ya no espera;
 se acuesta, pero rezando
 y con la luz encendida;
 y al llegar la vez tercera,
 de la más dulce manera,
 como cosa convenida,
 pregunta medio dormida:
 "¿Hace frío por ahí fuera?"
 Y así, hallando disculpadas
 en su fuero de varones
 sus traiciones por hombradas,
 ellos, matando ilusiones,
 van llenando los balcones
 de mujeres resignadas. (...)

p. 338

La Poncia, en La casa de Bernarda Alba, vaticina el mismo porvenir para las muchachas que la rodean:

LA PONCIA:(...) A vosotras que sois solteras, os conviene saber de todos modos que el hombre, a los quince días de boda, deja la cama por la mesa y luego la mesa por la tabernilla, y la que no se conforma se pudre llorando en un rincón.

p. 875

En El ama, Rafaela se enfrenta con un panorama similar y decide que lo mejor es no casarse:

RAFAELA: Por nada
 Porque no estaré casada
 tan bien como estoy soltera.
 Ya sabe usted que casar
 en Castilla una mujer
 es no vivir, es penar,
 es enterrarse; es tener
 cada año un hijo, un dolor
 cada día una amargura
 cada nuevo sinsabor.

Esto es casarse: sentir
que saben a hiel los besos;
dar la vida sin morir,
y al poco tiempo advertir
que es una un montón de huesos.

p. 42

Rafaela cambia de opinión en cuanto se enamora. Camino inverso al que recorre Ana María, protagonista de Las desencantadas. Se ha casado muy enamorada, pero el marido la ha decepcionado al serle infiel. Una amiga trata de consolarla:

LOLA: Y yo que os creía tan felices...

ANA MARIA: ¿No dices que no crees en la felicidad del matrimonio?

LOLA: Te diré. Partiendo de la base de que los hombres son un asquito, se puede llegar a un concordato bastante agradable.

ANA MARIA: La que pueda. Yo no.

LOLA: Pues esa es mi sorpresa. Yo creí que tú podrías.

ANA MARIA: Pues te equivocas. Yo quiero a Arturo ¿comprendes? Le quiero. Y le quiero para mí... Y para mí sola.

p. 11

Ana María y Lola no van a aceptar las infidelidades de los maridos y reaccionan abandonándolos para darles una lección. Ellas ven la infidelidad como una traba insuperable para la convivencia, pero otras no le dan importancia, considerándola un mal no erradicable. Así Agustina presenta como un ejemplo el matrimonio de sus padres. Para preservar su tranquilidad, la madre había cerrado los ojos reiteradamente ante las infidelidades del esposo. La obra es Lo que hablan las mujeres:

FELIPA: ¡Qué tonterías, hija, las de tu madre!

Se podría escribir con ellas el libro de las casadas tontas!

AGUSTINA: Tonta o no, ella supo ignorar muchas veces, y fue muy feliz. (...)

p. 6610

El cómodo procedimiento que emplea la madre de Agustina de pensar que por ignorar algo, ese algo no existe, no le sirve a Ana María, el personaje de la obra anterior. Sin embargo es el corriente en muchos casos y el que María del Valle recomienda a su sobrina como base de un matrimonio afortunado:

MARIA: (...) Te digo esto pa que sepa haserte valé, que a mí me parese que ese e er to en er matrimonio, y er mando que le quea a la mujé donde to er mando es del hombre. Llévale er genio... Y de las cosas de la casa y de arministrá na te digo, porque soy yo la que te he enseñao. Asíértale con er gusto y dale bien de comé, que mi padre, que era un santo, no rió con mi madre más que por las cosa de la comía. Aguántalo, y considera que una borrachera no es ningún terremoto. De otras cosa, mientras las ha ga por fuera, tú, por dignidá, has como que no lo sabe; que lo que e en esto llevamo ventaja las mujere, que una mujé engaña e una vírtima, y un hombre engaña e una irrisión. Ahora si te mete una mujé en tu casa, sarte en seguía de ella, que gracia a Dio tienes pa donde vorvé la cara.

p. 18

Ana María ve el engaño de su marido como una afrenta personal. El matrimonio no puede seguir funcionando porque se ha destruido la confianza. Para María del Valle es tan alto el índice de probabilidad que se adjudica a la traición, que ésta se convierte en algo esperado y el engaño casi no existe. La mujer está preparada para él.

Además Ana María sufre la traición desde adentro, mientras

que María del Valle la ve desde afuera. Por eso se atiene a los comentarios que los demás harían sobre la situación. Desde esa perspectiva es lógico su argumento: es preferible provocar lástima que ridículo.

No sólo es recomendable ignorar las infidelidades sino también aceptar el desapego y el abandono como hechos inevitables. Bernarda Alba pontifica cuál debe ser la respuesta de su hija ante el áspero trato masculino;

ANGUSTIAS: Yo lo encuentro distraído. Me habla siempre como pensando en otras cosas. Si le pregunto qué le pasa, me contesta: "Los hombres tenemos nuestras preocupaciones."

BERNARDA: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

p. 911

Bernarda no le presenta a su hija un porvenir muy venturoso. Tampoco lo hace la madre de Gimena y Marcela en Guillermo Rollán;

GIMENA: Mamá decía que el hombre va al matrimonio diciéndose: "¿Me hará feliz?" y la mujer, en cambio, se dice: "¿Le hará feliz?" Mamá sostenía que el hombre piensa en la felicidad que ella le proporcionará y no piensa en si él se la proporcionará a ella.

MARCELA: Mamá no tenía un concepto muy elevado del hombre. Lo juzgaba egoísta, terriblemente egoísta.

p. 45

Ninguna de las dos hermanas logra un matrimonio feliz, una por faltas del marido y la otra por poseer un espíritu desasegado, semejante al de Alegre en El pájaro pinto. De todos modos, no esperaban mejores resultados, influidas como estaban por los prejuicios adversos de la madre.

En La moral del divorcio se presenta la contrapartida. Una situación semejante desde el punto de vista del varón:

MAXIMO: (...) Yo no sé, como dicen ustedes, si es que los hombres no conocemos a las mujeres; pero sé que las mujeres todavía nos conocen mucho menos. Nos creen egoístas, y no es verdad; la mayor satisfacción para el hombre que quiere a una mujer no es estar él contento, sino verla contenta a ella. Pero a la mujer le gusta estar siempre un poco en papel de víctima, de sacrificada y... La verdad, un víctima es siempre un remordimiento, y con remordimiento no es la vida agradable. Mi vida no lo era. (...)

p. 1030

Máximo señala dos puntos interesantes: el primero se relaciona con la cómoda posición de víctima que adopta la mujer y su rédito social, porque como decía María del Valle, es preferible la lástima al ridículo. El segundo, mucho más complejo, apunta a las dificultades de comprensión entre los dos sexos.

El bandido Generoso no llega a tales sutilezas, pero como Máximo es un desencantado del matrimonio:

GENEROSO: (...) El hombre se cree que el amor le va a servir pa di siempre bien remendao, sin tomarse en los carsetines, con too sus botones en su sitio, tu puohero calentito a la hora de comé, esétera. Pero sí, sí. Resurta que como el amor esiego, pues ni se entera. Y empieasa tú a yevá lo botones pegao con alambre, a no usá carsetines, sino mitones, a comé er cosido salao y ensima el amor se lía a armar te escándelos y a tirarte cosas a la cabeza, que e una bendición. (Rotundo) No oree en el amor...

p. 47

Algunos tienen presentes estos malos resultados y apelan al matrimonio como un modo de venganza. Es el caso de Rafaela en La culpa fue de aquel maldito tango:

RAFAELA: Le odio. Quiero vengarme de él.

DON JUAN: ¿Vengarte? ¿Qué piensas hacerle?

RAFAELA: Que se case conmigo.

p. 32

Y la idea de la venganza es compartida por mujeres y varones, porque Harri, en ¡No hay no!, también piensa ponerla en práctica. Así lo declara en su defectuoso y cómico castellano:

HARRI: Mi papá se casó con mi mamá y la hizo desgraciadísima porque para vengarse se la pagó (sic) con 614 mujeres, y eso es lo que piensa (sic) hacer con la señorita Mas Pérez que me ha pegado.

p. 447

Algunos personajes, previendo un mal resultado y en consonancia con su tiempo, suman a la idea de matrimonio la de divorcio. En El rinconcito, Mariquita llega a horrorizar a su padre al encasar con frívola displicencia su futuro matrimonio:

DON SIRO: Pero ¿ustedes ignoran que el matrimonio es cabalmente eso: soportar?

MARIQUITA: En estos tiempos, no: ¡ya hay divorcio! (...)

p. 6552

El tío de la protagonista de Escuela de millonarias está deseando que se case y ante los reparos que presentan su sobrina y el novio opone la idea del divorcio como rápida solución:

CALIXTO: Un momento, señores. Yo opino que esto tiene arreglo. ¿Por qué no se casan para probar? Si sale mal, cada uno por su lado, y ya está. Hoy en día una boda no tiene ninguna importancia.

p. 59

Y en María "la Famosa", Mamá Séneca, que no quiere perder su poder sobre la protagonista, apela a la facilidad con que se podría deshacer el matrimonio para amenazar al flamante marido:

MAMÁ SÉNECA: (...) ¿De qué te la das? ¿De que te has casao con María la Famosa? Pues te advierto que hoy un matrimonio se deshace antes que un biscocho. Conque no me tires de la lengua porque yo soy muy prudente y no te quiero fartá el respeto. (...)

p. 48

Sin llegar al divorcio, Luis, personaje de Jabalí, también basa sus esperanzas en un matrimonio moderno, fundado en la libertad de los cónyuges. Sólo que al hacer el reparto de los beneficios, estos resultan tan desparejos que hasta su novia, modelo de niña simple y sin carácter, se rebela:

LUIS: (...) Un matrimonio moderno. Nada de encerrar se como dos idiotas en una unión a la antigua, sin se pararse el uno del otro o viviendo pendientes de la hora, del método y del hogar. ¡No! ¡Libres los dos! ¿Que tú quieres distraerte, por ejemplo, en la iglesia o quedándote en casa? Pues de casa a la iglesia y de la iglesia a casa! ¿Que yo quiero haser turismo? ¡Pos a volar por ahí! Que sargo, que no entro, que vuervo, que no vuervo, ¿qué más da? Queriéndote como te quiero y teniéndote en casa al abrigo de peligros y murmuraciones ¿qué puede importarnos el qué diran?

NIEVES: A ver, a ver. ¿De modo que yo en casita y tú divirtiéndote por ahí?

p. 49

Casilda, la sensata protagonista de Las doce en punto, cierra con su opinión este apartado sobre las expectativas de acierto o desacierto que torturan a la pareja y a sus allegados. Su cuñada Rita teme que la hija haga un mal matrimonio; se basa en el trabajo del muchacho:

SEÑA RITA: ¿Y tú crees que con un municipal será feliz?

CASILDA: ¡Mujer, qué sé yo!...! Eso es harina de otro costal! Ya ves; yo siempre creí que el peor marido era un sereno, y una amiga mía se casó con uno, le pregunté si era feliz, y me dijo: "Muchísimo, porque de noche no le veo, y de día se duerme." Y es que pa cada mujer la felicidad es una cosa diferente.

p. 298

2.1.5.2.- Dominio del uno sobre el otro

Algunos personajes van muy claro el camino de la felicidad: el dominio que puedan ejercer sobre su pareja. Así lo pontifica el Vecino, en La mujer de cera:

VECINO: (Con seriedad ridícula) El matrimonio es una felicidad, según como se tome y siempre que el hombre manda, ordene y dirija.

AMALIA: (Interrumpiéndole) ¿Usted cree?

VECINO: Pero si se dejare uno dominar, ¡apaaño estaba! A la mujer, de por sí, díscola y maniosa, es necesario hacerla entrar por las sonraderas, quiera o no: por las malas, si por las buenas es imposible, no hay duda (todo este final lo ha oído la Vecina casi sin poderse contener, y cuando su rabia llega a un extremo peligroso, entra en escena hecha un ba silisco. El vecino tiembla de pavor)

VECINA: ¡Anda, anda, repítelo otra vez, bragazas!

p. 30

La cuestión parece reducirse a quién domina a quién. La Madre de Bodas de Sangre considera lógico que sea el varón y por eso aconseja a su hijo sobre la importancia de marcar su dominio en la pareja:

MADRE: Con tu mujer procura estar cariñoso, y si la notas infatuada o arisca, hazle una caricia

que le produzca un poco de daño, un abrazo fuerte, un mordisco y luego un beso suave. Que ella no pueda disgustarse, pero que sienta que tú eres el macho, el amo, el que manda. Así aprendí de tu padre. Y como no lo tienes, tengo que ser yo la que te enseña estas fortalezas.

p. 380

En su breve matrimonio la Madre había sido feliz. Mientras vivió el esposo, había aceptado su superioridad como algo natural, con total adhesión. De todos modos insiste en la necesidad de algún rasgo de ternura compensadora.

En Los caballeros, Amapola promete a su novio que cuando se casen él será el marido y ella la esclava, pero esta declaración es sólo un lugar común, repetido por la costumbre y que la muchacha no piensa cumplir.

Madre Alegría le aconseja prudencia y sensatez a Mariquita, que confiesa abiertamente querer dominar a su futuro marido:

MADRE ALEGRÍA: Ese ya es otro cantar. Tampoco tú eres mala; pero tienes tus defectos, que nadie conoce mejor que yo, y ese va a ser el primer punto de mis consejos. No trates de imponerte nunca por la fuerza a tu marido: persuasión, dulzura; con dulzura se consigue todo, ¿entiendes?

MARIQUITA: Lo había pensado. Yo lo manejaré con dulzura. Qué más da. Como lo importante es que se haga lo que yo quiera.

MADRE ALEGRÍA: ¡Ah! ¿Eso es lo importante?

MARIQUITA: Le parece a una servidora.

MADRE ALEGRÍA: Te parece mal. Tú puedes querer muchas cosas que no sean razonables.

p. 57

La ternura y serenidad de la Madre Alegría contrastan con la crítica punzante que Domitila hace sobre la actitud de su hermana en Los Julianes:

DOMITILA: Pero... me quiere y le quiero.
 ¿No es un pasar, entre tanto?
 Los manejos de mi hermana
 son con miras a otros sembrados;
 el cariño y la afición,
 lo de menos, en su caso.
 Nos casamos yo y ella;
 pero con distintos ánimos:
 yo para tener marido,
 mi hermana, para mandarlo.

p. 41

Domitila habla movida por la envidia, ya que su novio no puede compararse en nada con el rico heredero que pretende a su hermana y que le proporcionará poder y prestigio social.

Según Matilde, eso mismo es lo que un fatuo politiquillo en ascenso puede proporcionarle a La prima Fernanda si se casa con él y lo maneja:

MATILDE: Román puede ser la boda
 que te conviene... Si sabes
 sujetarlo...

p. 128

Fernanda, viuda de un príncipe polaco, no necesita ayuda, brilla en sociedad por su cuenta y a quien busca es a Leonardo, el marido de Matilde. Huyen juntos, pero su amor fracasa porque el hombre se niega a dejar su forma de vida, a pasar de las presiones de la mujer:

LEONARDO: No es cosa
 por querarte, de dejar
 de ser quien soy.

FERNANDA: Mas...

LEONARDO: No logras
 convertirme en un muñeco,
 Fernanda.(...)

p. 163

En La paz de Dios es el hombre quien pretende imponerse. Carmona se ha casado con una mujer de clase alta. En un momento de terminado quiere alejarla de un ambiente peligroso. Tiene razón, pero es torpe para demostrarlo e intenta dominarla, con lo que consigue sólo mayor hostilidad por parte de Elvira que le echa en cara su inferioridad:

CARMONA: Así: tú me obedecerás.

ELVIRA: Pero por mi gusto; (...) porque es mi voluntad obedecerte, Pepe. ¡No por otra razón!

CARMONA: ¿Es que un mandato mío no significa nada?

ELVIRA: Cuando tus mandatos me agravan, yo no debo aceptarlos. Y si los acepto es por compasión hacia ti, porque me dan lástima tu torpeza y tu ignorancia.

p. 53

En cambio en Tres líneas de "El Liberal" lo que se aconseja a la protagonista es la sumisión porque no se ve otro camino:

ANGUSTIAS: (...) Y lo dicho, hija: paciencia con Ricardo, y a no tomarle en serio sus cosas. Los hombres son como son, y las mujeres tienen que aguantarse. (...)

p. 39 -1º acto

Ya habíamos visto que La Poncia, en La casa de Bernarda Alba, augura un triste futuro a la mujer que se casa, salvo que se conforme con su suerte o que sea lo suficientemente fuerte como para manejar a su arbitrio la relación:

AMELIA: Tú te conformaste.

PONCIA: ¡Yo pude con él!

MARTIRIO: ¿Es verdad que le pegaste algunas veces?

LA PONCIA: Sí, y por poco si le dejo tuerto.

MAGDALENA: ¡Así debían ser todas las mujeres!

LA PONCIA: Yo tango la escuela de tu madre (...)

p. 875

Y a la misma escuela debe pertenecer María Manuela, persona je secundario de El susto. En cuanto nota que el marido pre-

tende transitar por las sendas ya descriptas en tantos ejemplos, toma ella la delantera y se convierte en la dominadora:

MARIA MANUELA: Te aseguro que el mío era igual. ¡Cuántas veces lo hemos comentao! Era de esa casta. Desdeñoso, indiferente, insensible... casi renegando a toas horas de mí. De estos que se creen que una vez que se casan ya han acabao de sé finos con una. Y yo comprendí tó lo que me iba en demostrarle que cuando tenía que empesá a sé fino de veras, era entonses. ¡Y se lo demostré! ¡Vaya! Como que desde aqueya prueba vive día y noche pendiente de mí, y ni de tirante se cambia sin pedirme permiso. Somos un matrimonio modello. Pregúntalo en el barrio.

p. 6743

Y probablemente tenga razón, pues algunos maridos no sólo so portan mujeres dominadoras y declaran abiertamente su dependencia sin prejuicios ni falsos pudores, sino que en caso de faltarlos, tanto es lo que las extrañan que buscan un sustituto se mejante. Es lo que hace Riley en Bacarrat:

RILEY: (...) Mi esposa -que tuvo fama en Nueva York por sus excentricidades- me dominaba, me maneja-ba como un muñeco. ¡Qué años más dolorosos pasé cuando se me murió y eché de menos su tiranía!... Por suerte, al salir Clara del colegio observé que había heredado el temperamento de su madre.

p. 19

Riley, como Gumersindo en El bandido Generoso o el Vecino en La mujer de cera, son personajes cómicos. Los autores encuentran una rica veta de humor en la mujer que domina al hombre. Este recurso se aprecia en Anacleto se divorcia, Cuidado con el amor, El abuelo Curro, Jabalí, La voz de su amo, Manola-Manolo, Mi chica, Papá Charlot y muchos más.

Esta faceta de mostrar a la mujer imponiéndose a su marido a través del chiste o del refrán, saca de quicio a Marisa, la muchacha moderna y luchadora de Cinco Lobitos:

DON FÉLIX: Ahí tiene usted: yo opinaba de otra manera. Yo creía que, hasta el matrimonio precisamente, no era la mujer dueña verdadera del hombre.

MARISA: ¡Está usted fresco! En todo matrimonio se ríe el marido de la mujer.

DON FÉLIX: ¡O viceversa!

MARISA: ¡Nada de viceversa!

DON FÉLIX: Oiga usted la voz general. Refranes, sentencias, aforismos...

MARISA: ¡Bah! ¡Literatura de los hombres, sátira de los hombres, bafa de los hombres!...

DON FÉLIX: Y ¿Por qué esa bafa?

MARISA: ¡Por su egoísmo repugnante! ¡Porque sobre hacerlas esclavas, quieren fingirse víctimas!

p. 6910

Marisa, personaje literario, se queja de las representaciones tergiversadas que la literatura puede hacer de la realidad. Presiente una insidiosa campaña tan ancestral como para refugiarse en refranes o sentencias que ridiculizan a la mujer para que, ante el miedo de reflejarse en ese ejemplo, se mantenga sumisa. La comedia no aclara si sus apreciaciones son acertadas o no, pero sí las presenta como exageradas.

La obra presenta otro punto interesante: la mujer enamorada declina su voluntad en favor de la del varón. Marisa y sus hermanas inician la comedia haciéndoles la competencia a los hombres para ganarse la vida. Esta competencia no nace de una posición contraria al varón sino de una necesidad económica. Su desempeño laboral es inmejorable hasta que se enamoran, en tonces dejan de pensar en sí mismas y toda la actividad se centra en favorecer a sus enamorados.

Lo que la protagonista no puede soportar es que pierdan eficiencia en sus trabajos y lo que teme es que, una vez casadas, dependan incondicionalmente de la voluntad del marido para todas sus acciones:

DON FELIX: ¡Todavía no son más que novios... y ya flaquea bastante en su obligación!

MARISA: ¡Ah! ¡Pues ése es mi disgusto! ¿Cree usted que no he visto el trastorno presente y que no adivino el porvenir? ¡Yayata, como llegue a casarse, no habrá ya más que lo que quiera su marido. ¡Como todas las mujeres que se casan!

pp. 6909-6910

Pompeyo, en El gran ciudadano, cree que las ideas del marido terminan pasando a ser las de la mujer. Por eso teme que su hija, al casarse con un hombre no creyente, abandone su fe:

POMPEYO:(...) No me importa tu boda ni la de tu hermano. Sé que Reyes es buena y que Laureano vale, y transijo. Tú dices que él es hasta creyente, y allá tú con él y con sus ideas, que, desgraciadamente acabarán siendo también las tuyas.

COMPASION: ¡O no!

p. 1073

Esta idea que también indicaría la más refinada forma de dominio, está tan arraigada que es esgrimida contra el sufragio femenino porque la mujer casada votaría indefectiblemente como el marido. En un artículo del ABC, favorable a este derecho para la mujer y escrito muy próximo a la decisión de las Cámaras, se lee:

Precisamente, al tratarse en estos últimos años en que la Dictadura inició la concesión hecha a la mujer por la República, se discutió si deberían votar las mujeres, y sostenían algunos que debiera conce-

derse el voto sólo a las solteras o viudas, alegando que el votar las casadas sería, en general, duplicar el voto de los maridos. (3)

Lo que podría suponerse no es que la mujer sufriera la presión del marido hasta tener que asumir como propias sus ideas, sino que las asimilara por no tener ninguna, como consecuencia de una educación deficiente y una desidia intelectual fomentada por el entorno. Sin embargo se habla de reconocer el voto a solteras y viudas, que no tendrían por qué estar mejor formadas.

Lo mismo sucede con la actuación en el área pública. Geraldine Scanlon comenta que durante la Dictadura accede la mujer a varios cargos políticos. Llega a ocupar quince escaños en la Asamblea Nacional y algunos puestos de concejal municipal. Sin embargo para acceder a ellos debía ser cabeza de familia y no estar bajo la jurisdicción del marido. (4)

Así se llega a la evidencia de que si socialmente la mujer ganaba con el matrimonio, política y jurídicamente se la hacía más vulnerable.

Y esto nos lleva a la "licencia marital", conjunto de atribuciones que la ley concede al marido y que lo colocan en una posición de superioridad y privilegio.

Según María del Pilar de la Peña en su investigación sobre la condición jurídica de la mujer en España, (5) la licencia marital, con el carácter que se la conocía en el período estudiado, surge en 1889 por influencia del Código Napoleónico. Así, en el Código Civil de ese año se establece que el marido es el representante de la mujer y ésta necesita su autorización para comparecer en juicios, por sí o a través de procura

dores, (art. 60); realizar operaciones de compra, salvo las de consumo habitual de la familia (artículos 61 y 62); enajenar sus propios bienes, obligarse en general y celebrar contratos.

Tampoco puede formar parte del consejo de familia ni ser tutor o albacea, salvo que esté legalmente separada. Mary Nash apunta que esta inhabilitación sólo la sufrían, además, los malvados, los criminales y las personas de mala conducta. (6)

La patria potestad es exclusiva del padre y sólo en su defecto pasa a la madre. Si la viuda se casa nuevamente la pierde, salvo que el difunto marido hubiera dispuesto lo contrario. Si una mujer pierde su autoridad sobre los hijos por casarse nuevamente, es porque se supone que no dependen de ella sino del nuevo marido, que pasará a ser el único que pueda decidir sobre bienes y formas de vida.

En una situación de tal proteccionismo y dependencia no es raro que se haya pensado que si la mujer casada no era hábil como tutor, menos lo sería como votante.

Al concederse la igualdad legal a los dos sexos, durante la Segunda República, el anterior enfoque jurídico no tiene razón para seguir existiendo.

El Código Civil no es fuente habitual de los autores dramáticos, sin embargo la "licencia marital" aparece en Rincón y Cortado (S.A.).

Niní ha firmado pagarés a un prestamista para comprarse ropa. Luego no puede pagarlos y Rincón la salva haciéndole ver al acreedor que no son válidos por carecer de la autorización del marido. Niní es el tipo de mujer frívola que sólo vive para lucirse, modelo ideal que hace recomendable la aplicación de esta ley.

La casa de Bernarda Alba, tan ajena a este referente ideológico y jurídico, presenta uno de los ejemplos más cabales de la aceptación plena del dominio del hombre por parte de la mujer enamorada. Situación que enfurecía a Marisa, en Cinco lobitos.

Adela se alza apasionadamente contra la tiranía de su madre y logra romperla como al bastón simbólico, pero no es para hacer uso de su libertad personal sino para poner ésta en manos del hombre amado, a modo de homenaje. Adela no pretende liberarse, se conforma con cambiar de amo. La diferencia está en que éste último es voluntariamente elegido:

ADELA: (Haciéndole frente) ¡Aquí se acabaron las voces de presidio! (Adela arrebató el bastón a su madre y lo parte en dos) Esto hago yo con la vara de la dominadora. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe.

2.2.- El matrimonio para la mujer

Nos ocuparemos ahora de estudiar en particular cómo encara la mujer una cuestión tan trascendental para su vida. Las obras presentan variedad de enfoques que probablemente reflejen con fidelidad a sus referentes.

2.2.1.- La cristalización de un sueño

En Un negocio con América, Alma repite la imagen de la lotería que también emplea la Fulgencia de Los Julianas en el apartado de "expectativas". Pero ésta última la utilizaba como sinónimo de un futuro incierto, en cambio Alma se apoya en su acepción básica de juego de azar.

Ella es una empleada de Pablo, trabajadora y llena de recursos. En su vida aparece un millonario, el futuro socio de su jefe, y aplica todos esos recursos a un objetivo único: conquistar lo:

PABLO: ¿Y usted cree que podrá alcanzar lo que se propone?

ALMA: Con un número se puede ganar un premio. Cada muchacha pobre no juega en su vida más que un número... ¿Quiere usted que lo tire ahora, antes del sorteo? ¿Quiere que no sea hasta morirme, a los sesenta años más que una simple oficinista? ¡No! No es ése mi sueño dorado. Mi sueño está ahí dentro: el americano que todavía se imagina que quiere a su señora.
(...)

p. 54

En Una gran señora, Denys y sus compañeras, modelos de una casa de alta costura, también sueñan con casarse con algún millonario. El ambiente abona sus aspiraciones.

Inesperadamente a Denys se le presenta la oportunidad de ha

cerse pasar por una dama de la alta sociedad. Entra en la farsa aprovechando la ropa de sus empleadores. Éstos se dan cuenta, pero en vez de descubrirla, le facilitan las cosas porque notan que puede conquistar a un joven millonario. Cuando Denys quiere confesar el engaño, porque se ha enamorado, no la dejan: ese matrimonio es un buen negocio para todos. En esta moderna versión de "La Cenicienta", los que cubren las funciones de hadas madrinas tienen los pies bien asentados sobre la tierra, su magia es una inversión:

DENYS: Perfectamente. Mi boda va a ser un símbolo de nuestros tiempos. ¡La última palabra del negocio matrimonial! ¡Me voy a casar por acciones!

RAYMOND: No hay que extrañarse, señorita Denys. Esto de las bodas ha dado siempre mucho resultado. No hemos inventado nada, es un negocio muy viejo. Por otra parte, la más interesada es usted. Los demás no representamos más que un humilde tanto por ciento.

p. 50

Fiel a la coherencia interna de este cuento de hadas con ropaje burgués, la protagonista revela su condición humilde pero termina casándose con el noble de todos modos.

2.2.2.- El modo de supervivencia o mejora social.

La mayoría de los personajes femeninos no tienen las altas pretensiones de las anteriores, pero sí son muchos los que buscan en la buena boda la solución al problema de la subsistencia.

Unos años antes del período estudiado, Margarita Nelken consideraba el matrimonio como la única salida para la señorita de la baja burguesía que, en caso contrario, era condenada a la miseria:

La mujer sin fortuna y sin medios de ganarse la vida conforme a sus necesidades, ha de considerar fatalmente el matrimonio como una salvación, como un refugio contra la implacable lucha por el sustento.(...)

(7)

Es un problema cotidiano que encuentra eco frecuentemente en lo literario. Un personaje de Proa al sol es tajante en su juicio: la mujer si no se casa lleva una vida miserable. La tía María lo considera una injusticia irremediable y por lo tanto agradece no tener hijas:

TIA MARIA: Yo, en buena hora lo diga,
tuve suerte en no tener
hijas. Mala ley que obliga
-no sé por qué- a la mujer
a miseria o matrimonio.

CRUZ: ¡Y tan mala!

p. 15

Duro destino que convierte a la mujer en mártir, según Manolita, en La comiquilla:

MANOLITA: (...) ¡Las mujeres que, sin querer a un hombre, por necesidad le mienten cariño, ésas irán al cielo todas! (...)

p. 7296

En Cinco lobitos Marisa y Lisardo, dos jóvenes que se pliegan gozosos a las conquistas de la mujer en el plano laboral, hablan de ese problema como de algo ya pasado:

LISARDO: ¡Ah! ¡Mi libro! "Se acabaron las cursas". Pinto en él a aquellas pobrecitas muchachas, tan siglo XIX que se marchitaban, que envejecían detrás de los cristales de sus balcones esperando al novio, al marido probable, como única solución de su vida.

MARISA: ¡Ay, sí! Mi madre nos ha hablado a nosotras

mucho de esos tiempos... ¡Pobres chicas! ¡Qué trágicos esfuerzos para vestir decentemente, cosiendo, recosiendo y tifiendo cien veces los mismos trapitos humildes! Se hacían blusas y faldas y abriguitos que daba pena verlos... Y sombreros adornados con frutas contrahechas, con alas de pájaros. Y por las tardes se iban a Recoletos, a lucir las miserables galas, y a misa los domingos y fiestas de guardar, sin más pensamiento en las frentes de madres y de hijas que enganchar en el camino a otro cursi que las siguiera hasta su casa. ¡Un oso, como le decían!

pp. 6887-6888

A pesar del optimismo de los jóvenes, el tipo de mujer pervive en la época y aparece en obras como La cursi del hongo. Luisa Fernanda y su madre -huérfana y viuda de un respetable burgués- no tienen dinero ni para comer, pero continúan engañando patéticamente a los demás con tal de no perder la aureola de glorias pasadas.

Estrella, que tiene una perfumería con la que mantiene a sus hijas y es, por su vida activa, el contrapunto de la burguesita cursi, la estima y quiere buscarle un marido, ya que es la única solución para alguien de tan estrechas miras. Ve que Blas, un cuarentón que necesita una mujer que lo cuide, es el más adecuado y trata de convencerlo;

ESTRELLA: Usted necesita casarse, y Luisa es la mujer pintiparada para usted.

(...)

ESTRELLA: Se trata de una verdadera señorita, muy digna y muy educada. Créame que haría usted una obra de caridad.

VICTORIA: ¡Y Luisa Fernanda se volvería loca!

DON BLAS: ¡Y yo!

ESTRELLA: No tanto, no tanto. Las buenas cualidades de mi vecina merecen que lo piense usted.

DON BLAS: ¿Pensarlo tratándose de una señorita tan

cursi?

ESTRELLA: La cursilería no es más que falta de dinero. Si ella pudiera disponer de lo que disponen otras tal vez no resultase tan grotesca.

DON BLAS: Necesitaría verlo para convencerme.

ESTRELLA: Se lo aseguro. Y tendría usted a su lado, ahora que se ha quedado tan solo, a una mujer agradecida y enamorada, pendiente de su voluntad y de su capricho. ¿No vale un pequeño sacrificio todo eso?

p. 14

Sin ser tan estereotipados como Luisa Fernanda, varios personajes confiesan abiertamente que el matrimonio es la solución para sus vidas, como lo hace Isabel, en El hogar.

Ha quedado huérfana y se ve obligada a transitar por las casas de sus tíos. Su escape es el matrimonio.

Primero le atrae su vecino Santiago, pero éste no se fija en ella. Al tiempo conoce a Fernando, que sí se muestra interesado. Antes de decidirse por él, consulta con el primero pensando que su actitud indiferente puede cambiar:

ISABEL: (...) Yo me encuentro sola en el mundo y ansiosa de un cariño, usted lo sabe; Fernando me gusta y el casarme con él pudiera ser para mí una solución. Pero, antes de normalizar el noviazgo, consideraba yo como un deber de conciencia hablar con usted y preguntarle: a usted ¿qué le parece el que yo me case, Santiago?

p. 29

Por sus palabras no parecería descabellado pensar que le da lo mismo uno que otro, porque lo indispensable para ella es la boda. Sin embargo la obra nos confirma que el matrimonio de Fernando e Isabel resulta muy feliz.

Algunas mujeres ven la unión con el hombre tan ligada a las

soluciones económicas que usan "venderse" como sinónimo de casarse. Así lo hace Isabel, que ha contraído un nuevo matrimonio para proporcionarle una vida mejor a su hija, en Han cerrado el portal. Y Concha Moreno, que se ha casado casi adolescente con un hombre mucho mayor para poder mantener a sus hermanos.

Menos resignación manifiesta María Eugenia, La mujer de cera, aunque sabe que su boda es el único modo de salvar lo poco que queda de la hacienda familiar. También Paloma, en Romance de fieras se muestra reticente, pero termina por aceptar a don Víctor movida por el hambre. Sin embargo su destino no será tan negro como ella presiente; ha hallado un hombre de bien.

Concha Moreno, orgullosa de haber dado carrera a todos sus hermanos, resume la historia de muchas mujeres como ella:

CONCHA: (...) ¿Se explica usted ahora por qué no me arrepiento ni de lo del matrimonio... ¡Si no hubiera que vivir más que de sueños!... Pero hay que comer para vivir...

p. 21

Paloma, Concha y Consuelo, la esposa de Antón Perulero, confiesan que al casarse, se vendían, pero son mujeres sensatas y les están agradecidas a los hombres que invirtieron dinero, cariño y confianza en ellas. Otras muchachas, sin verse arrastradas por la necesidad, también acceden a formar pareja con hombres mayores sencillamente por su dinero. Es el caso de Elena, en Usted tiene ojos de mujer fatal.

De ella se ha enamorado un anciano marqués, ante la desesperación de los sobrinos, que ven esfumarse la herencia:

ELENA: (...) Porque he visto en el marqués interés por mí, adhesión y ternura paternal, y como ya no me

atrevo a esperar más de la vida, he resuelto casarme con él, puesto que ésa es su mayor ilusión, para pagarle así su interés, su adhesión y su ternura...

(...)

JULIA: ¿Pues no dice que se va a casar con tío Ernesto porque ha visto en él ternura paternal?

PANTICOSTI: Lo que ha visto es dieciocho millones de pesetas uno detrás de otro.

p. 305

Salva a los herederos la aparición del hombre a quien ella quería, un seductor que la había despreciado, pero que se arrepiente y la busca. Él no puede creer en esa boda absurda, que al fin se desbarata:

SERGIO: No es posible que te cases por amor.

ELENA: No. No me caso por amor. ¿Y qué importa? Se cae en ciertos matrimonios como se cae en el suicidio; cuando el corazón ha fracasado y ya no tiene na da adonde asirse.(...)

p. 324

En Dueña y señora es la abnegada criada quien libera a Rosa rio de un pesado compromiso:

TONECHA: (...) y sé de su corazón más que usted misma. Que usted vino a esta casa por el desamparo de fuera y sus años de moza se le rebelan ahora con tra las canas del viejo. ¿Es así o no es así?

p. 47

Ramón, protagonista de Un soltero difícil, considera que la boda con un hombre mayor puede ser un buen consuelo para la mu chacha que ha sufrido un desengaño.

Curiosamente Armando Palacio Valdés, por esa época y en un artículo del periódico ABC, aún opina que el matrimonio con un hombre de fortuna puede ser una compensación para la mujer.

Comenta el caso de una muchacha famosa por su belleza y distinción que, como muchas, debe sufrir la ruina de su familia. Las oportunidades de casarse disminuyen, tanto que sólo hubiera podido hacerlo con un hombre pobre al que tampoco amaba. Al fin se queda soltera. El autor está plenamente de acuerdo con la decisión tomada:

Esa es la razón verdadera. Casarse con un rico sin estar enamorada se comprende porque hay compensación, pero con un pobre, es incomprensible.

(8)

En El despertar de Fausto, Luciana quiere convencer a su hija de las ventajas que le ofrece don Faustino, aunque sea viejo para ella. Margarita se resiste débilmente porque quiere a un muchacho joven, pero la madre le muestra con su vida lo poco que duran las ilusiones y lo duro que resulta para una mujer sacar la casa adelante:

LUCIANA: ¡Que te crees tú eso! Don Faustino no es un viejo canene. Es... un hombre de cierta edad. Le pelas, le vistes mejor, y te resulta un figurín. A la vuelta de seis meses, tanto te da haberte casado con él como con otro...

MARGARITA: Sí; pero las ilusiones...

LUCIANA: Claro. Preferirías casarte con un pollo bien. Pues yo te aseguro que los pollos bien sirven para con tomate, pero no para maridos. Lo sé por triste experiencia. Tu padre era un pollo bien de aquellos tiempos. Gomoso se llamaba entonces. Presumía más que una titiritera y me lo envidiaban las amigas. Pues nada; nos casamos, y en lo mejor de su vida se le acabaron las ganas de trabajar, y tuve yo que ingeníarmelas para salir adelante.(...)

p. 8

Por otro de esos milagros de la intriga, también aquí apa-

rece el joven a quien Margarita ama. Es el sobrino de don Faustino. Éste no sólo los casa sino que promete mantenerlos, ya que el elegido de la muchacha es tan irresponsable como lo fue su famoso padre.

Luciana se había casado por amor y para ella el matrimonio había resultado un fracaso, pero también lo es para Paulina, en El nublado, que lo hace por interés. Y no con un viejo, sino con un hombre totalmente adecuado:

PAULINA: No hablemos si no quieres. Ya sé que tú no eres interesao. Y no te creas que por eso desmereces pa mí. Yo en esto de los intereses estoy muy desengañá. Por interés me casé yo con Ambrosio, y ya ves cómo me ha ido.

ÁNGEL: ¡Sí que tendrá usted queja del Ambrosio!
(...)

PAULINA: Me quiere... a su manera.

ÁNGEL: Y qué manera hay de querer.

PAULINA: No sé..., no sé, pero debe haber otra. El Ambrosio es muy bueno, muy honrao, to lo que tú quieres, pero yo te digo que no basta la honradez y la bondá y la hombría de bien pa hacer a una mujer feliz...; hace falta algo más que to eso.

p. 22

Paulina y otro personaje conocido, Matilde, protagonista de Literatura, se han casado por conveniencia. Los maridos son sensatos y generosos. No les falta nada y les sobra tiempo. Quizás por eso, cuando declina la juventud empiezan a soñar con amores fogosos e imposibles, que encarnan en muchachos mucho más jóvenes que ellas -el pretendiente de la sobrina en un caso y de la hija en el otro-, que no tienen ningún interés en verse involucrados en situaciones ambiguas. Los maridos, Ambrosio y Valentín, logran encauzar sus respectivos matrimonios con tacto y paciencia.

En El cuento del lobo Vilma teje fantasías con respecto a un supuesto enamorado que vuelve a buscarla luego de haber alcanzado el triunfo impulsado por su recuerdo. Pero termina rechazando estos sueños y aceptando la realidad cotidiana que incluye al marido vulgar pero generoso.

El caso de Ataulfa, en Don Juan José Tenorio, es más simple. Se ha casado y vive oscuramente en el pueblo de su marido, pero siente nostalgia de sus épocas de actriz. Así lo confiesa a un antiguo compañero de elenco:

CALVETE: ¿Por qué te casaste con él?

ATAULFA: Me dedicó un soneto..., yo era muy romántica, me enteré de que tenía bastante dinero...

p. 77

Damián, el protagonista de La luz comprende lo fácil que es para una muchacha llegar al matrimonio acosada por la necesidad y quiere evitar que ese sea el caso de Soledad.

Durante mucho tiempo Damián sólo había vivido para hacer dinero, pero un día se enamora de su cajera y cambia por completo. Como no quiere que la chica lo acepte para librarse de las penurias económicas por las que atraviesa, le traspasa su fortuna, haciéndole creer que el padre que la había abandonado, al morir en América, la había convertido en rica heredera.

Un amigo le pregunta por qué no le ofrece directamente matrimonio:

DAMIAN: Porque tiene hambre. Y cuando las personas tienen hambre empeñan o venden lo más sagrado. ¡Lo sabré yo! Y si yo ahora le digo: "Envío" y ella dice "Quiero" me expongo a que no sea ella quien lo diga, sino el hambre. "Quiero" "Quiero comer" "Quiero triunfar" "Quiero tu riqueza" y quiero quedarme viuda lo antes posible. No. A mí, no. Primero le

quito el hambre, y luego, como pueda le quito el tipo.

p. 41

Soledad reacciona con soberbia al verse rica, pero cuando se entera de que todo había sido preparado por Damián para no presionarla se enamora de su abnegación.

Como Damián temía, varios personajes femeninos reciben la viudez como una bendición porque les otorga una segunda oportunidad. Así Aurora, en Fu-Chu-Ling, se considera más afortunada que una amiga que vive en continua pelea con el marido:

AURORA: Me salió... Pero, en fin, respétemos su memoria, porque en esto sí tuve más suerte que Eulalia. Mi marido murió.

p. 30

En La plasmatoria, Panchita confiesa que se casó no con quien quería sino con quien pudo. No tuvo ninguna queja de su marido, hombre extremadamente considerado, pero está más cómoda en su estado de viudez. Y si considera la posibilidad de reincidir en el matrimonio es porque ha encontrado a alguien totalmente opuesto al difunto:

PANCHITA: ¡Ay, si yo hubiera podido escoger cuando tenía tu edad! Pero en mis tiempos había que pechar con lo que se presentara buenamente, y yo peché con mi pobre Aníbal, que en paz descanse, que muy bueno y muy santo, y... ¡Lo que quieras!, pero él tuvo en vida la culpa de que ahora me parezca a mí simpático "er ganaero". Vosotras le conocísteis. (A Carlos) ¿Tú no?

CARLOS: Yo, de vista. Excelente persona. ¡Correctísimo!

PANCHITA: ¡Eso! ¡Eso! ¡¡¡Correctísimo!!! ¡Ahí me apretaba a mí el zapato! ¡Uf, qué a gusto me he que

dado descalza!

p. 1028

Muchas veces La viudita se quiere casar nuevamente. Laura, que ha quedado en buena posición, busca reincidir como Panchita porque piensa que no ha nacido para soltera.

En Julietta y Romeo la protagonista es joven, viuda y rica, pero no tan libre como las anteriores. Ha heredado un marquesado, sin embargo aparece otro candidato que le presenta querella. Si pierde el juicio, todos los beneficios se esfumarán. Y no sólo será suya la pérdida, sino de las hermanas de su difunto marido. Estas proponen otra boda por interés, esta vez con el litigante:

JULIETA: Hoy mismo, sin ir más lejos, ante la catástrofe, que ya parecía segura, de la no aparición de las cartas, mis cuñadas me habían propuesto terminar el pleito -¿cómo diré?- con un convenio, con una alianza de familia... Mi boda con el primo Jerónimo.

p. 316

Julietta termina rebelándose porque se ha enamorado y esta vez quiere seguir el camino que le marcan los sentimientos, pero como el amado resulta ser su enemigo, el conflicto desaparece.

Algunas viudas aprovechan para volver por sus antiguos amores, a los que habían dejado por un casamiento ventajoso. Es el caso de Esperanza, enamorada en su juventud de un apuesto verdulero, El Niño de las Coles. La familia la había obligado a casarse con un rico hacendado, pero en cuanto él muere, la mujer decide no desperdiciar esa nueva oportunidad de dicha.

Tampoco lo va a hacer Marcela, en Sol en la cumbre. Ha en-
viudado y piensa reanudar sus relaciones con Manuel:

DOÑA SINFOROSA: Pronto me parece. Todavía no hace
un año que enviudó usted, y... ¿qué dirá la gente?

MARCELA: Me tiene sin cuidado lo que diga. ¿Qué di-
jo la gente cuando casi niña me obligó mi padre a ca-
sarme con un hombre que no quería sabiendo que Ma-
nuel y yo nos adorábamos?

DOÑA SINFOROSA: Es verdad.

MARCELA: Bastante hice en respetar siempre a mi ma-
rido, a pesar de no quererlo.

p. 8

La prima Fernanda regresa viuda, rica y poderosa luego de
algunos años de matrimonio con un noble polaco. A un persona-
je femenino de Las vampiresas el marido le ha durado todavía
menos y ha quedado tan bien acomodada que su situación provo-
ca envidia:

DOÑA SINDULFA: Como que era una chiquilla cuando
se casó el año pasado con Mister Flójiman, el céle-
bre constructor de aeroplanos de Washington; y a
los seis meses de matrimonio, quedó viuda y multimi-
llonaria.

PATRO: ¡El estao perfecto de la mujer!

p. 15

Las anteriores buscan nuevo marido, Gumersinda, la mujer de
El bandido Generoso, se conforma humildemente con la pensión
que éste puede dejarle en caso de fallecer:

GENEROSO:(...) ¡Con escopeta! Que tú sabes que no
las entiendo... Y se me pue dispará y matarme... ¿Qué
vas tú a hasé con seis criaturas y viuda?

GUMERSINDA: Cobrá la viudedá y tené a tus huérfa-
nos como prínsipes. ¡Na más que eso! (...)

p. 33

2.2.3.- El cumplimiento de una función tradicional

El impulso natural que lleva a la mujer hacia el matrimonio nace en su lógico deseo de ser esposa y madre. Cumplir con estos papeles hará de ella un ser completo. Por eso es razonable que emplee todas sus energías en ellos.

La tía Filo, en La moza que yo quería, confirma que la boda es el único tema de conversación de las chicas:

MOZA 1: Nosotras hablábamos de casarse, tía Filo.

FILO: Ya, ya lo sé, hijas mías. Si no tenéis otra conversación desde que salís de los pañales

p. 8

Pepilla, la criada de Los Reyes Católicos, parece haber encontrado un remedio eficaz que le proporcionará novio:

PEPILLA:(...) Aquí me tiene usted ahora que no sé si desidiirme por las lentejas en ayunas o por er pan mojado en aseite al acostarme.

TOBIÁS: Y eso, ¿qué es?

PEPILLA: Pos dos cosas guenísimas que las recomien dan tos los libros pa sacá novio

p. 40

La muchacha ve recompensada su fe en tan extrañas recetas.

Desde el punto de vista masculino, la pócima infalible es la belleza de la mujer. Así piensan don Emiliano en La niña de la bola y el alcalde de Los Julianes. Este último ve la solución de la desamparada Fulgencia en el matrimonio y considera que será fácil llegar a él teniendo en cuenta lo bonita que es:

ALCALDE: Pobres, con el añadido
de tu estampa de mujer,
siempre tuvieron partido;
de modo que es menester
echarse a buscar marido.

p. 18

No es muy halagüeño el futuro para Fulgencia, pero si en vez de ser bonita fuese fea, no habría para ella mejora posible.

Andresito es de la misma opinión que el alcalde, por eso en Los caballeros consuela a una muchacha que sufre un desengaño amoroso mostrándole las posibilidades que le otorga su atractivo;

ANDRESITO: ¿Pa qué sufres, tontaina? Si con esa ca
ra que tienes te vas a casá con er Papa.

p. 38

Y en La mujer que se vendió, Victoria es consciente de la fuerza que le da su belleza y la utiliza para conquistar al hom
bre que le interesa:

VICTORIA: Es que, francamente, una misma no sabe como es; pero vamos..., tan fea, tan fea como para morirme soltera... no creo que sea.

p. 56

La pobre Clotilde, en ¿Quién tiene vergüenza aquí? se desvive por casarse y emplea todos sus recursos de seducción, pero no parece obtener los resultados esperados:

ANTONIA: Entonces ya sabes cuál es el mejor plan: un marido.

CLOTILDE: Lo sé; pero no lo encuentro, y eso que hago cuanto puedo por conseguirlo. No me visto mal, me retoco con arte, me desnudo lo necesario, sonrío a tiempo; en una palabra, tengo la caña siempre pues
ta, ¡pero no pican! ¿qué me aconsejas para atrapar a uno que merezca la pena?

ANTONIA: No impacientarte. Llegará cuando menos lo esperas.

CLOTILDE: Entonces nunca; porque yo lo espero a to das horas.

p. 8

En situación parecida está Gloria, en Adiós, muchachos. Tiene enormes deseos de casarse, pero no se presenta ningún candidato. Una amiga le comenta que ha elegido para sí una boda íntima:

ALICIA: Las cosas íntimas, para uno mismo. ¿Tú no te casarías así, Gloria?

GLORIA: Bueno, eso es otra cosa. Yo me casaría de cualquier manera.

p. 79

Y en ¡Allá películas!, Angelita, que por fin ha conseguido novio, lo defiende con todas sus fuerzas:

ANGELITITA: {...} ¡Y sobre tóo, no me dejes a mí sin el señor Andrés, que es el primer novio que me sale!

p.54

En una familia de ¿Quién tiene vergüenza aquí?, el ansia por casarse está potenciada por seis, lo que hace la situación muy peligrosa para los personajes masculinos:

JOAQUÍN: Una mujer insoportable y seis niñas como la madre, y las seis con unos deseos de casarse que están que arañan. Figúrate cómo será la madre que la gente asegura que ha prometido que al que se case con una de las niñas le regala otra.

LUIS: ¡Cualquiera se atreve!

p. 38

Solita, personaje episódico de Literatura, aunque mucho más joven que las anteriores, también está dedicada a la búsqueda de

un marido. Sigue los consejos de su madre, aunque sin demasiado éxito:

SOLITA: Mamá dice que con este sistema me casaré antes... Pero por las trazas...

ESPERANZA: Pero ¿tantas ganas tienes de casarte, Solita? ¿Cuándo vas a estar mejor que con tus padres?

SOLITA: Ya lo sé. Pero ¿usted cree que en la vida lo que se desea es estar mejor? Lo que se desea es es tar de otro modo, de cualquiera que no sea como se es tá.

p. 718

También "para estar de otro modo" se casa Mariquita en Madre Alegría. Siempre ha vivido en el hospicio y de pronto se le presenta la oportunidad de formar su propia familia. Está entusiasmadísima con su novid y la posibilidad de una vida distinta:

MADRE ALEGRÍA: (...) La verdad es que no sé de qué se habrá enamorado Mariquita. ¿Usted lo sospecha?

LEONARDO: Del casamiento, de lo que se enamoran mu chas, y en éstas sí que tiene justificación.

p. 61

Con el matrimonio la mujer conquistará su lugar en el mundo; no es raro entonces que para cumplir con este objetivo sacrifique otros afectos y valores como la lealtad debida a una amiga o a un pariente. Más frecuente todavía es que el noviazgo y el matrimonio aparezcan como detonantes de la rivalidad entre hermanas.

En Yo soy la Greta Garbo, Sinda y Amalia ejemplifican esta rivalidad. Esta última está orgullosa de su belleza, la otra, fea, se consuela con sueños. Quiere ser actriz de cine y como vive imitando a las que ve, resulta ridícula.

El padre está arruinado y Sinda le propone que la case con un rico:

SINDA: Sí, señor. Cáseme usted con un rico, aunque sea viejo, aunque sea gordo, aunque esté lleno de achaques...; siendo rico cerraré los ojos. Una hija debe sacrificarse por su padre. La semana pasá han estado dando en el Monumental "La esclava de su deber", y...

p. 18

Pero ningún rico quiere a Sinda y sí a Amalia:

AMALIA: Sí, padre, sí. Y no pue ser. Ya sabe usted lo que pretende ese hombre... Yo no me caso con él...

SINDA: Lo que es la vida! A ésta le ruegan y a mí ni hacerme caso.

p. 18

Sin embargo es Sinda la que salva a la familia ya que termina siendo una famosa actriz cómica. Le ha costado desprenderse de sus ilusiones y se siente humillada por tanto ridículo, pero lo acepta por el bien común.

Cuando regresa a su casa, Amalia, envidiosa de su posición le hace ver que, a pesar de su fama, nadie se va a casar con ella por su falta de atractivos. Sinda reacciona desafiante:

SINDA: ¿Y yo por qué no? ¿Porque tú eres más guapa? Pues a veces a las guapas tarda más en llegar esa ilusión, mejor dicho, ese hombre; en cambio, yo, si tarda en llegar, lo compro.

AMALIA: ¿Que lo compras?

SINDA: Como lo oyes. Con el dinero se tiene todo. ¿Un hombre? ¡Un regimiento! ¿Un novio? ¡Cuatro para alternar! ¿Un marido? El más guapo! Organizo un concurso de belleza y escojo entre los primeros premios.

AMALIA: ¡Tú estás loca!

SINDA: ¿Loca? Cuando quieras te lo demuestro. Ahora no pensaba casarme, porque hoy día están los hombres que el mejor pa el gato Félix, pero ya que te pones así, me voy a casar.

p. 41

Sinda concierta un noviazgo con Florencio. Siempre lo había amado, pero él se desvivía por su bonita hermana, que lo despreciaba continuamente.

Cuando ve Amalia que Sinda se casa, despechada busca a Baldomero; lo importante es no quedarse atrás:

AMALIA: Sí, padre, sí... Feliz, soy feliz... Es rico, ciega por mí... Tendré automóvil, trajes, alhajas... Me llevará a correr el mundo, lo veré todo, todo. (Cambiano poco a poco de tono para llegar al efecto final) ¡A qué esperar más una ilusión que pue que no llegue nunca! Lo importante es el porvenir y el porvenir ya es mío. A falta de dinero para comprármelo, lo he comprado con mi cara y con mi cuerpo. Feliz, sí, muy feliz. (Cae sollozando en una silla)

p. 46

Sinda no es cruel como su hermana y se sacrifica una vez más al facilitar que sean Florencio y Amalia los que lleguen al matrimonio.

En Los caimanes ninguna de las muchachas está dispuesta a ceder, sino que se disputan al supuesto candidato encarnizadamente:

PANCHITA: Desde hoy déjame a Ricardo como cosa mía.

NINÍ: Con franqueza, chica: no sé yo por qué he de cederte a ti la delantera. De una casa de estas dependen a veces la felicidad de toda la vida.

PANCHITA: Esta bien, mujer. ¿Te pones en ese plan? Pues ya veremos quién puede más.

NINÍ: Estúpida. Siempre has de ser una envidiosa.

PANCHITA: Eso tñ, rica, que me lo pisas.
 NINÍ: Mira qué graciosa la niña sentimental.
 PANCHITA: Cállese la vampíresa del sex-appeal, que se le ve el plumero.
 NINÍ: Eso a ti.
 PANCHITA: ¿A que te doy un tortazo?
 NINÍ: ¿A mí? Ten cuidado no sea yo la que te arran que las pestañas.

p.38

Varías muchachas se ven en inferioridad de condiciones si sus hermanas se casan y ellas no. Es lo que le pasa a Nati, en Concha Moreno:

NATI: ¡Me encuentro tan desairada, Maldonado!... Yo soy la única de mis hermanas que queda soltera en es ta casa.
 MALDONADO: ¿Y eso qué importa?
 NATI: ¡No le importará a usted, hijo!
 MALDONADO: Ni a usted, Nati, que una muchacha independiente, libre, con su carrera de maestra, dedicada a la dulce misión de educar ángeles...
 MALDONADO: ¡Es que a mí me gustaría más educar sola mente a los míos..., aunque fuesen demonios!

p. 8

Afortunadamente Nati tiene una hermana que va a labrar para ella el matrimonio soñado. Y es que es el mayor logro de la mujer, según nos dice Paca cuando ve que Soledad pone en peligro su boda por intervenir en un concurso para ser Miss Cascorro:

PACA: Un novio como este tie derecho a to. A mandar en mi hermana, y en mí, y en toos los de esta casa, que teníamos que ir besando los adoquines que él pisa. ¡Conmigo tenía que haber dao! Y entonces vería la gente cuál es la mejor corona que pue ponerse una mujer.

p. 12

Manolo rompe su compromiso con la reina y termina proponiéndole matrimonio a Paca, que enamorada como está ve el cielo abierto y ni se detiene a pensar que el cambio de sentimientos es demasiado rápido, hasta para un ágil sainete.

Ya hemos visto que la rivalidad se desvanece cuando una de las hermanas se sacrifica por la otra, ejemplo: ¡Como una torre! en la que Isabel acepta resignada y firme el hecho de que Carmen se case con el hombre al que ella ama; pero otras veces llega a proporciones irreconciliables. Tal es el caso de las hermanas que aparecen en Antón Perulero.

Mauricio, novio de Hortensia, se enamora de Consuelo. Ésta lo rechaza violentamente y el hombre desaparece. Tiempo después, Consuelo se casa sin amor, para proporcionar un buen pasar a toda la familia.

Un día regresa Mauricio. Hortensia lo perdona, pero su hermana no soporta su presencia. Es porque conoce su ruindad, pero la otra lo atribuye a celos, los mismos que ella había sentido al verse desplazada:

CONSUELO: ¿Qué quieres decir?

HORTENSIA: Lo que nunca te he dicho. Que tu oposición, que tus insultos son sólo desesperación... ¡Envidia!

CONSUELO: ¡¡De tí!!

(...)

HORTENSIA: Te duele, ¿eh? Te asusta la verdad.

CONSUELO: La verdad, no. Me asusta lo que haya podido mentirte ese malvado.

HORTENSIA: ¡Bah! No se ocupa de tí. ¡Y esa es tu rabia!

CONSUELO: ¡Hortensia!

DOÑA CLEO: ¡Hija!

HORTENSIA: (A su madre) ¿No ves que era este su príncipe azul y se le va de las manos?

DOÑA CLEO: (Asustada) ¡Por Dios, hija; Hortensia!

(hay un silencio aterrador)

CONSUELO: (Venciendo su repugnancia y su indignación; gravemente) He oído lo que jamás esperaba de ti. Ya es bastante. Por respeto a nuestra madre y a mí misma, no te contesto como mereces, arrojándote de esta casa para siempre.

DOÑA CLEO: ¡Consuelo!

CONSUELO: (Ahogando las lágrimas) Pero eres mi hermana, te quiero tanto y me das tal compasión, que, por que no me veas llorar tu desgracia, me marcho.

p. 69

Cuando las dos son mezquinas se llega a los extremos de María del Valle. Carmen le ha sacado el novio a Ana, se ha casa do y se ha marchado del pueblo. Con el tiempo, busca la reconciliación, pero no halla eco:

ANA: (...) Fue mucho escándalo, y mucho ridículo, y mucho andá en boca de la gente, pa que luego se arregle to con unas cartas y un abrazo.

p. 17

El reencuentro se da, pero no como Carmen suponía. Ana vuel ve a enamorar a su antiguo novio y ambos huyen:

CARMEN: Un crimen como no se ha visto en er mundo que no hay castigo pa é.

AGUILAR: Se ha vengao.

p. 52

En La casa de Bernarda Alba esta competencia desleal borra hasta los lazos de sangre:

MARTIRIO: ¡No me abracés! No quieras ablandar mis ojos. Mi sangre ya no es la tuya. Aunque quisiera verte como hermana, no te miro más que como mujer.

p. 925

Y como en la obra anterior, el rencor se hace carne en la venganza:

MAGDALENA: ¿Por qué lo has dicho entonces?

MARTIRIO: ¡Por ella! Hubiera volcado un río de san
gre sobre su cabeza.

p. 929

Vemos entonces que el impulso que lleva a la mujer a buscar su pareja se gradúa desde la simple aspiración a un compañero cariñoso y una vida socialmente aceptable, hasta el deseo vehemente que no conoce límites.

2.2.3.1.- La búsqueda del amor

La mujer libre de las angustias por la supervivencia -que ya tratamos en un apartado anterior- se vuelca mayoritariamente a alcanzar la compañía que la apuntale afectivamente por el resto de su vida. Y hallar el ser adecuado es fuente de tal felicidad que hasta se la teme; como le sucede a la protagonista de Los amores de la Nati, cuando se entera de que el señorito con el que sale piensa hacerla su esposa:

NATI: (Le abraza) ¡Ay, Visita de mi alma, si me veo en la Vicaría con él, tienen que sacarme de la parroquia en parihuelas! (...)

p. 34

En páginas anteriores habíamos escuchado a Paca, la hermana de Miss Gascorro, afirmar que la mejor corona de la mujer es la de azahares y que la gloria y el poder de un triunfo en cualquier actividad no podían compararse con el amor de un hombre. La madre de Paulino, en La diosa ríe, comparte esta opi-

nión.

El muchacho se ha enamorado insensatamente de una famosa estrella y mantiene con ella una corta relación, pero la mujer se da cuenta de que las diferencias entre los dos son irreconciliables y lo abandona:

DOLORES: (Al ver a su hijo de bruces sobre la mesa llorando) ¡Y lo deja!... ¡Pobre hijo!... ¡Qué mujeres!... ¡Y a esto le llaman querer!... ¡Ay, si hubiera sido yo!... ¡Dejo los coches, los trajes, las joyas, la gloria, todo! ¡Pa una mujer no hay más gloria que un hombre!... ¡Un hombre que la quiera!... ¡No saben querer, no saben, no saben!... (...)

p. 1195

Un entusiasmo semejante experimenta Charito en Un soltero difícil:

CHARITO: (...) Cuando una mujé se hase novia de al quien, se dise: Una que se va a colocá. Pero en mí ser tu novia no es una colocación que espero. Es un afán, una ansiedad, un deseo. Y yo digo: novia como yo tie que habé muy pocas, si las hay.

p. 34

Cada mujer cree que su dicha es inigualable e irrepetible, pero Milagritos, en Madriñeña bonita, sí puede decir que su caso es único. Había quedado muda en la infancia, a causa de una terrible impresión, y así permanece varios años hasta que el día de su boda, al verse vestida de novia, recobra nuevamente la voz:

PASCUALIRRIS: Muchas palabras, muchas palabras... ¿De modo que el matrimonio para usted fue un susto?
MILAGRITOS: ¡Pero después!... ¡Después a empezar a vivir como yo necesitaba vivir! ¡Con alegría, con cariño, con celos!... ¡Porque también los celos son

bonitos cuando hay mucho cariño y no hay motivos pa tener celos! (...)

p. 58

María del Valle quiere que su unión con Miguel sea el acontecimiento de mayor peso en la vida de ambos. No quiere que esté condicionada en modo alguno y se niega a casarse hasta no haber acomodado a todos sus sobrinos, porque éstos le robarían energías:

MARÍA: (...) Lo nuestro de se, tie que se má grande: Tú er so y yo una estrella ar reó tuyo. Tú amparando hijos de otros, no. Pa ti no pue habé ma hijo que lo que tú me diera, si me los daba.

p. 75

En Sevilla la mártir, Esperanza también exige que el amor por ella sea total:

ESPERANZA: Cariño que me socorra, no. Quien compadese no armira, y yo soy orgullosa en mis querere. Quiero sé yo quien regale alegría, no quien resiba li mosnas de consuelo.

MANUEL: Es que yo la quiero a usté como quien pide y no como quien ofrece.

p. 17

Y lo mismo piensa Asunción, en Entre la Cruz y el Diablo, que también se niega a aceptar a Juan Manuel pensando que su mala experiencia anterior no puede ser olvidada:

JUAN MANUEL: Entonces, ¿qué te impide quererme? ¿Dudas de mí? ¿Desconfías de que pueda quererte?

ASUNCIÓN: Un poco. Pienso que para el amor soy egoísta y soberbia. Yo querría (si llegara a querer) con ansia de que el hombre fuera mío de siempre, ¿entiendes?... Y como a ti también te concedo el mismo

deseo..., al pensar que no lo puedo ser sufro y mi orgullo se rebela desesperado de su impotencia por no poder remediar lo que ya no tiene remedio...

p. 30

En Vaya usted con Dios, amigo, Ángeles confiesa que ha vivido ese amor pleno del que hablan los personajes anteriores. Ha quedado viuda y se niega a iniciar una nueva relación porque no cree que pueda volver a repetir una unión como la que tuvo con su difunto marido:

ÁNGELES: Como yo he querido a Paco, como su hijo me ha querido a mí, no se quiere más que una sola vez en la vida. Diez años de casaca. ¡Diez años de felicidad! El corazón agota en un cariño así todo lo que hay en él de juventud, de ternura, de ilusiones... Si nosotros no tuvimos hijos, como si la suerte se hubiera propuesto que no pudiéramos nuestro cariño, fuera de nosotros mismos, ni siquiera en una cosa tan sagrada. Después de eso, ¿qué puede quedar en el alma de una mujer? (...)

p. 16

Flores, en ¿Sería usted capaz de querermee?, sacrifica su seguridad porque cree haber encontrado a ese hombre ideal.

Vive protegida en casa de su tía. Allí conoce al novio de su prima, de quien se enamora. El muchacho también se vuelca hacia ella, cansado de las humillaciones que sufre por parte de la novia. Flores, por dignidad, decide irse:

FLORES: ¡No me llame usted ingrata, que bien que la he agradecido a usted siempre su comportamiento conmi go; pero cuando una se cree que una persona va a estar a su lado para compartir las alegrías y las penas que se tercién y to, se vuelve una tan loca, ¡tanto!, que se figura que la vida va a ser ya otra muy distinta y que sólo va a necesitar el amparo de esa per-

sona! ¿Si se espera algo mejor que lo que nos rodea -;no se ofenda usted por esto!- qué de particular tiene que no se piense más que en esa esperanza?(...)

p. 73

La pobre Flores, que lucha desde su infancia, no sólo ve en su novio el móvil más importante de su vida sino el que la va a proteger siempre. Quien realmente la ampara es la tía, que con sigue que su hija renuncie al muchacho y Flores se sienta libre.

Berta, al hablar con su cuñada Nadala, en Puerta escondida, también pone el acento en el amparo que proporciona la presencia de un marido;

BERTA: (Más suave, más afectuosa aún)

El Ramón

lo que quiere es que tú seas feliz. Lo que quiere es verte querida, segura, dueña de tu casa; junto a un hombre que te ampare y te defienda...

p. 999

No es sincera, sólo desea verse libre de una mujer que tiene más poder que ella en la casa, pero su discurso engloba todas las aspiraciones que, según ella, puede tener una muchacha. Nadala no se presta al juego porque está enamorada de otro hombre y no le interesa la oferta.

También rechaza un excelente partido Conchita, la ahijada de Cloti, la Corredora por amor a Rafael.

En Esta noche o nunca, a Bianca se le presenta una difícil disyuntiva: casarse con su antiguo amante, un director de orquesta que la ayudará en su carrera, o huir con un joven desconocido del que se ha enamorado. Se decide por este último y acierta.

Cruz, en Proa al sol, pensaba que podía casarse por amor ya

que su trabajo le posibilita mantenerse:

CRUZ: ¡Soñaba
con amarle, amor de veras!,
porque ya entonces mi vida
ganaba como maestra,
y en mí no era el matrimonio
una solución cualquiera.
¡Qué dicha no darse más
que al hombre que una desea!

p. 20

Cruz es independiente y puede elegir. Pero César, el hombre al que ama, no ve como ella en el trabajo una honrosa salida y la deja para casarse con una joven rica; porque si la mujer llega al matrimonio por necesidad, el hombre, por codicia:

CÉSAR: ¡No tuve
el valor de mi pobreza!
Me casé por interés.
Pensé que tal vez pudiera
llegar a querer, no pude,
y no sé hacer la comedia.
(...)

p. 44

Egoísta e irresponsable, César arruina su vida, la de su esposa, la de Cruz y la de un enamorado de ésta, creando una cadena de amores frustrados. No tiene la sensatez de la mujer a la que le bastaba su trabajo para mirar con optimismo el porvenir.

Rosalinda, la hija adoptiva de Las tres Marías, también comparte la opinión de Cruz:

ROSALINDA: Yo voy a estudiar una carrera, porque me quiero casar por amor y no por conveniencia.

MARÍA DE LA O: ¡Casarte para trabajar! Tú mereces

mucho más que eso.

p. 14

2.2.3.2.- El abandono del trabajo

La frase de María de la O, que trabajó toda su vida, más que una experiencia personal refleja una concepción colectiva firmemente arraigada: la mujer casada debe ser mantenida por su marido. Esto se correspondía con una realidad que si bien era anterior y será posterior, estudia estadísticamente Rosa María Capel Martínez para el período 1900- 1930:

El peso de esta tradición ideológica, la trascendencia concedida al matrimonio, la exclusividad de las labores domésticas, hacen que la mujer española se incorpore pronto al trabajo -a partir de los doce o catorce años- para abandonarlo de forma si no masiva, sí importante, entre los veinticinco y los treinta años, inmediatamente después de casarse, y reincorporarse, en algunos casos, con la viudedad.

(9)

Por cierto que en los niveles de más bajos ingresos retirarse del mundo laboral resultaría imposible, y en los casos de las carreras profesionales, dependería de la concepción que tuvieran los cónyuges y de la compatibilidad del hogar con el trabajo.

En forma mucho más cruda expresa Raimunda, en Los amores de la Nati, la idea de que la esposa debe ser mantenida por el esposo:

RAIMUNDA: Pues entonces cástate en seguida y come tú a su costa, que es lo que debe ser.

p. 34

Por cierto que Nati no espera eso de su boda, ella paga sin que se entere, la mitad del sueldo de su novio para que no se sienta disminuido y es la que está pensando continuamente en cómo mejorar de posición.

Manolita, La comiquilla y Mari Pi, en Como tú, ninguna, sueñan con casarse para dejar de trabajar:

MARI-PI: ¡Nada! Que se casa conmigo y me quita de trabajar. ¡Fíjate! ¡Y luego dicen que los hombres son malos!

p. 39

La idea de que debe ser el esposo quien mantenga el hogar es compartida por el hombre. Así lo demuestra Miguel en Una mujer simpática:

MILAGROS: ¿Y cómo piensa usted?

MIGUELITO: De otra manera, Milagritos. Yo no me casaría nunca con una mujer que estuviese empleada... Quiero tener el orgullo de que en mi casa no entre más dinero que el que yo gane.

p. 57

Sin embargo las comedias repiten insistentemente el tipo de mujer fuerte, generalmente madre, que debe mantener el hogar porque el marido no se hace cargo de sus deberes, por ejemplo en Vanancia, La pitonisa, El despertar de Fausto, La pícara vida, Misa Guindalera, El agraducho, La casaca sin marido, La marcara de la Dalia Roja, Los pellizcos, Los restos, Papa la Trueno, Seis mesas y un día, etc.

El tipo se da casi siempre en las clases bajas, pero no con exclusividad. Elena, en El río dormido, presenta a la mujer luchadora frente al marido abúlico e impasible que perderá junto

con su título de nobleza, todos los bienes familiares;

ELENA: ¿No encontrarás todavía algún medio...?

FEDERICO: ¡Ninguno, mujer, ninguno!

ELENA: ¡Pues yo lo tendré! ¡Yo iré a buscarlo!

FEDERICO: ¿Adónde?

ELENA: ¡Ay, si yo lo supiera!... Pero... ¡cuántas madres salen cada día en busca del pan de sus hijos, y no saben dónde está... y lo encuentran, Federico, lo encuentran! Y eso tengo yo que defender ahora: el pan de mis hijos, metido en esas tierras que tú dejarás perder como un cobarde.

p. 43

2.2.3.3.- La estabilidad emocional

Poder encauzarse en la función para la que ha sido preparada desde su nacimiento proporciona a la mujer una seguridad en sí misma que equilibra su temperamento, según parecen pensar varios personajes. De todos modos el enfoque es siempre cómico.

En El bandido Generoso, Josefina pasa de una crisis de histeria a otra. Su padre ya no sabe qué hacer y se lo comenta a la madre, que sí tiene la solución:

RAFAEL: (Indignado a Cecilia) ¿Ves, tú? ¿Me quise desí que hasemo con ella?

CECILIA: Casarla, Rafaé... ¡Casarla! Too esto son nervios. Igú me pasaba a mí, y en cuanto me casé me quedé tan tranquila.

p. 13

Y la misma solución propone su tío para Dora, la inaguantable protagonista de Escuela de millonarias.

Según parientes y amigos, las rarezas de Sabina, en ¡No hay no! nacen de su prolongada soltería y terminarán si logran casarla:

ORIHUELA: ¡Calle usted, hombre! No he visto una mujer más chala que esa mujer. Estos días está fatá: ¡lo que se dice fatá!

(...)

Flaquezas humanas; la pobre se está pasando de la edad casadera...

CIPRIANO: ¿Pasándose? Pero ¡si yo creí que estaba ya de vuelta! ¿No es viuda?

ORIHUELA: Quitá, hombre; sortera. Pues ¡eso es lo malo! ¡Sortera y a su edad, figúrate: la catombe histórica! La mujer ha tenido confidencias íntimas conmigo, de resurta de las cuales he venido en conocimiento de que ni antes ni ahora ni nunca le ha dicho un hombre: "Buenos ojos tienes", a pesar de haber tenido ella siempre muchísima urgencia por casarse, lo cual que eso hay que disculparlo.

p. 414

No es extraño el mal carácter de Sabina ya que todos la consideran una fracasada y debe soportar frecuentes burlas.

Y en estas burlas son particularmente crueles las mismas mujeres; así ocurre en Como los propios ángeles entre Pura y sus compañeras de taller:

PILI: Lo que tie esta es un mal humoritis crónico que no la deja vivir.

PURA: ¿Sí, va? ¿Y eso con qué se cura?

ENRIQUETA: Con ejercicios al aire en la Casa de Campo.

PILI: O con un novio.

p. 9

Y puesto que el matrimonio es el estado óptimo para la salud física y psíquica de la mujer, según los juicios anteriores, pasemos a ver cuál es el mejor compañero al que puede aspirar.

2.2.3.4.- El marido ideal

Si Josefina, Dora y Sabina llegan al matrimonio por motivos de salud, Cleopatra lo hace impulsada por cuestiones científicas, en Korolenko, divertida caricatura de la vida moderna.

A su padre le parecen absurdas las razones de la muchacha, pero ella sigue adelante;

CLEOPATRA: Tampoco voy a renunciar yo a un éxito en mi carrera por un capricho tuyo. En el próximo Congreso Antropológico lo presentaré, ya marido mío, como el último ejemplar de várdulo puro.

p. 11

Luis, el supuesto "várdulo", tiene otras ventajas además de las académicas. Una de las más notables: lo fácil que es de manejar. Y en eso se parece a Juanito, el novio de Angelita en Cuidado con el amor. La chica es frívola y rebelde. La madre no sabe cómo hacer para sacársela de encima y la solución que encuentra es Juanito:

ALEJANDRINA: ¿Pero ella, le quiere al chico?

DOÑA CLODOMIRA: Creo que no, pero, vamos, eso no es dificultad, porque si no la caso con este tonto, ¿con quién la caso?... (...)

p. 15

Alejandrina, que ha prometido interceder, muestra a Angelita las ventajas de su novio:

ALEJANDRINA: Bueno, no regatees. Piensa que para poner un término a tus ligerezas pocos te convienen como ese chico. No es feito.

(...)

Tiene dinero, hijo único, no trae suegra...

(...)

Y es así, a propósito para casarse: jovencito, y no te dará guerra, porque es bueno y menos listo que tú. ¿Qué más vas a pedir?

p. 27

Claudia y Luciana comparten la opinión de los personajes anteriores en El despertar de Fausto:

CLAUDIA: Es un infelizote.

LUCIANA: Es un tonto, señora.

CLAUDIA: El tipo ideal para marido.

p. 21

Un muchacho que pretende a Maruja en El alma de Corcho resume en sí todas las virtudes. Pili no comprende cómo la protagonista puede rechazarlo:

PILI: ¿Pero llamas sacrificio a casarse con un burri-tonto cargado de dinero? ¡Pero si ese es el ideal femenino!

p. 15

En La plasmatoria, Efigenia agrega una nota más al modelo cuando habla de Carlos, pretendiente de su sobrina:

EFIGENIA: Ve poquísimo. ¡El marido ideal!

p. 1029

Algunas mujeres los prefieren mayores y reposados. Laura expone su punto de vista en La viudita se quiere casar:

LAURA: Mire, tío: los maridos jóvenes tienen muchos inconvenientes. Son autoritarios, presumidos, castigadores..., y en cambio cuando tienen algunos años más que su esposa, como se ven en condiciones de inferioridad, pues se esfuerzan para hacerse gratos, y son amables, sumisos, complacientes, cariño-

SOS...

p. 15

Otras, de espíritu más romántico y soñador prefieren la zozobra a la tranquilidad. Es lo que le sucede a Aurora, casada con un profesional como ella, en Las doctoras:

AURORA: ¿Tú sabes lo que vale ser querida por un hombre desposeído de preocupaciones científicas? Por un hombre arbitrario, terco, brusco, brutal, pero que no es más que eso: un hombre enamorado?

p. 54

En La frontera, Odette llega a parecer extremista en sus gustos. Por ser extranjera, encuentra en los celos color local:

ODETTE: ... Un marido español, celoso, orgulloso, tirano, árabe, y yo ser su esclava, su cosa... ¿Me pegarás tú algunas veces? Si flirteo un poco demasiado debes haserlo. Es tu deber...

p. 54

Y si Odette ansiaba una paliza de vez en cuando, Luisa Fernanda, La cursi del hongo, hasta idealiza la muerte a manos de un marido celoso y brutal:

DON BLAS: El crimen de anoche. ¡Qué cosa más horrible!

LUISA: ¿Quién ha matado a quién?

BLAS: Un marido que ha degollado por celos a su esposa.

LUISA: ¿Por celos?... ¡Qué hermosura!

BLAS: ¡Pero, Luisa!

LUISA: ¡Dime que tú también serías capaz de matar por celos!

BLAS: ¿Yo? ¡Vamos, anda!... (¡Hoy está tremenda!)

p. 42

Aunque Blas no lo crea, son muchas las que piensan como Luisa Fernanda. Lo atestigua el protagonista de Yo soy un asesino. Era una bellísima persona, pero nadie se fijaba en él. Sin embargo bastó con que tomara el lugar de un amigo declarándose culpable de un crimen pasional para que le llovieran enamoras-

das:

BERMUDO: ¡Y cómo ha terminao! Casándose con una mujer reaguapísima, con más dinero que Urquijo y Calamante empalmos y que lo quiere a cegar.

p. 33

Consciente del gusto de las mujeres, Juanita promociona a su sobrino en La culpa es de Calderón, presentándolo como a un conquistador sin escrúpulos. El pobre muchacho está tan lejos de esa imagen como el de la obra anterior de ser asesino;

JAIME: ¿Qué pretendes con todo esto?

JUANITA: Haserte un héroe.

JAIME: ¿Para qué?

JUANITA: Para casarte.

(...)

JAIME: ¡Pero si me presentas a ellas como un charrán!

JUANITA: ¡Cucha! ¿Y cómo querías que te presentara? ¿Como un canónigo? Las mujeres no nos enamoran más que de los charranes. En cuanto dices: "Ahí va fulano; trabajad y más formá que un astrónomo", ninguna hace caso; pero dices: "Ahí va er sinvergüenza de mengano", y toas se suertan el ondulo permanente. ¿Comprendes ahora por qué te invento esas historias?

pp.21-22

Y razón parece tener esta avispada señora, pues el tema de la muchacha que elige a un sinvergüenza que la va a hacer dichada se repite con mucha frecuencia.

De todos modos son más las que prefieren vivir con tranquilidad y desean, junto a un carácter compatible, la estabilidad económica.

En Una mujer simpática, Milagros y Miguel hablan de sus respectivos trabajos, consideran lo que ganan y resultan buenos partidos:

MIGUELITO: ¿Y con qué sueldo ingresa usted?

(...)

VENTURA: Con diez mil realitos anuales, don Miguel.

MIGUELITO: ¡Bonito porvenir!

MILAGROS: (Animándose) ¿Usted cree?

MIGUEL: Ya verá usted los golosos que acuden ahora a solicitar su blanca mano.

MILAGROS: Tal vez..., tal vez...

MIGUELITO: ¡Menuda bicoca!... Una mujer que gana lo que un segundo violín...

p. 57

MIGUELITO: Me voy defendiendo. Entre el teatro, las misas a gran orquesta y las canciones que me maullan cuatro "vedettes", he salido este mes por setecientas pesetas...

MILAGROS: (Suspirando muy significativamente) ¡Ay, las golosas que van a acudir a solicitar su blanca mano!

MIGUELITO: Psch...

MILAGROS: ¡Menuda bicoca!... ¡Un hombre que gana lo que un jefe de Administración de tercera clase!

p. 58

Estos dos personajes nos muestran que los deseos y expectativas son comunes en ambos sexos. La posición de Milagros la hace enviable a los ojos de Miguel y la de éste es tentadora para la mujer. Claro que en esta comedia entran otros ingredientes que oscurecen tan buenas posiciones económicas: Milagros está enamorada de Miguel y lo aceptaría de cualquier mo-

do. A él no le interesa Milagros; además como vimos en páginas anteriores, su orgullo exige ser el único que mantenga la casa.

La animosa Leonor, protagonista de Vivir de ilusiones, hace tiempo que lucha con la miseria. Es lógico que la imagen que tenga del marido ideal para su hija sea la de un hombre rico. Y cuando cree encontrarlo no es fácil detenerla:

LEONOR: ¡Pero hija! ¿Crees tú que a un hombre que puede tener diecinueve millones, le dejo yo pasar sin que se pare y nos hable?...

BLANQUITA: Pero ¿qué vas a hacer?

LEONOR: No sé, pero le paro. Con menos motivo paró Josué al sol, ¿verdad?

p. 1030

Sin embargo Leonor tiene una aspiración mayor para su hija: un noble. En mantener y aumentar sus blasones se ha pasado la vida. Blanquita no comparte esta ilusión y elige con gran criterio un buen muchacho de clase media.

Y es que la imagen que se forman los padres no coincide: amenudo con la de los hijos. Así surgen los conflictos en El río dormido

Federico sueña con un noble para su hija. Ella se ha enamorado de un ingeniero que se abre paso a fuerza de trabajo. La madre la comprende y apoya. Está orgullosa de la sensatez de la muchacha. Además no quiere que repita su historia; así tir impotente a la decadencia de una familia:

FEDERICO: ¡Espléndido panorama, entonces! No te importa entregar nuestra hija a un desconocido, que no sabes qué intenciones lleva; ni que conducta sigue.

ELENA: ¿Intenciones? Casarse con ella; trabajar para ella... ¿Te parece poco? Pues, ¿qué más pode-

mos esperar, tal como están los tiempos?

FEDERICO: ¡Quién sabe!... No hemos caído tan bajo que tengamos que renunciar a darle a nuestra hija un marido digno de su rango y de sus blasones. ¿Por qué humillarnos hasta el punto de consentir que Aurora admita al primer patán encallecido que se le presente?

ELENA: ¿Con quién soñabas para ella? ¿Qué príncipe de leyenda había de venir en su busca?... Quizá tú pienses que es más cómodo que Aurora siga aguardando a que tú y yo le concertemos un matrimonio ventajoso. Y hasta adivino la ventaja. Encontrarle un señorito elegante, distinguidísimo, que añada unos cuarteles a vuestros escudos, y que mañana, cuando las cosas no tengan remedio, la ofrezca a la criatura el mismo espectáculo de languidez, y desaliento y decadencia que yo tuve que soportar, Federico. Ese es tu panorama, ¿verdad? ¡Pues, no!... ¡Ya hay bastante con mi lección! ¡Que no tenga ella que aprenderla, y que los sufrimientos míos sirvan, al menos, para evitar los suyos!...(...)

p. 65

El ascenso a una clase superior debería parecer una ventaja, sin embargo Justo no cree que en él pueda fundarse la felicidad de su hija, la protagonista de ¡Te quiero, Pepe!

JUSTO: (...) ¡Levanta esa cara, mujer! Puedes levantarla dignamente porque no has hecho otra cosa que dejarte llevar por tu corazón. Ya se te pasará el arrechucho y encontrarás a alguno de tu categoría con quien emparejarte. Eso de los casamientos con condes millonarios se queda para las películas. Anda, vámonos. (...)

p. 735

En La Plataforma de la Risa, Olvido acepta a un hombre peligroso para su hija sencillamente por ser noble como ellas. Como son pobres, no pueden aspirar a nada mejor. Don Ramón, anti

que enamorado de la madre, a quien ella había dejado por no ser de su clase, trata de convencerla de su error. Socorro pue de empezar una vida con el joven trabajador que la ama y no repetir la equivocación de sus mayores:

OLVIDO: Oponete... ¡Es tan fácil de decir! Pero Socorrito es pobre, no tiene uno de esos nombres que deslumbran... El es de su clase, y... ¿cómo encontrar?

DON RAMON: ¿Su clase? Ya estamos con aquello, y no has escarmentado. Todo el dolor de la vida, todas las crueldades del Destino, todas las amarguras y tristezas pasaron por ti sin dejar huella. ¡Su clase! Qué importa, qué más da una filiación política: República o monarquía, aristocracia o pueblo; si es bueno, honrado; inteligente y tiene salud y voluntad; un hombre y una mujer que se quieran, que sean resueltos, audaces, trabajadores, que luchen apoyándose y sosteniéndose serán de la clase donde quieran llegar.

p. 41

En los ejemplos anteriores son los padres los que pesan la conveniencia de un buen marido para sus hijas, en La del manojito de rosas, es la interesada quien hace valer su opinión.

Ha nacido en el seno de la alta burguesía, pero su padre se ha arruinado y ella gana el sustento en un comercio. Un señorito se la declara, pero lo rechaza de plano porque no quiere que alguna vez la señalen por haber ascendido gracias a una boda:

ASCENSION: ¿Una razón? Ahí va: mi madre, que era de clase distinta a la de mi padre, fue muy desgraciada. Desde muy niña vi y sentí su dolor, y desde muy niña me hice a la idea de no casarme sino con un hombre que no tenga que reprocharme ni su dinero ni su educación.

RICARDO: Usted se ha educado como una señorita.

ASCENSION: Pero soy una señorita... que vende flores.

pp. 16-17

Carmen, en Una mujer simpática, sufre en carne propia la humillación que Ascensión quiere evitar. Se ha casado con un noble, pero la familia no la acepta. Está muy arrepentida de su decisión, por eso secunda los juicios del abuelo de su marido:

BLAS: ¡Cada oveja con su pareja, Juanín!

CARMEN: ¡Cada uno con los de su clase!

BLAS: Las bodas de reyes y pastoras para "El rey que rabió"...

CARMEN: (Con profunda convicción) Dice muy bien, don Blas, dice muy bien...

p. 36

La maternidad parece ser el camino por el que Carmen va a ser aceptada, pero nadie le quita la amargura del continuo menosprecio sufrido, a pesar del aparente final feliz.

Pitita, sobrina de Marcelino fue por vino piensa que soñar con un noble es algo insensato. Prefiere la lucha con uno de su nivel y ascender los dos a la vez, como recomendaba Ramón en La Plataforma de la Risa. De todos modos ella se casará con un noble, porque lo frecuente es que al fin la pareja se olvide de las clases sociales y haya boda.

En Margarita y los hombres apunta una nueva e interesante tendencia: la sustitución del noble por el actor de cine en las fantasías femeninas del momento.

2.2.4.- Rechazo del matrimonio

A pesar de que la mayoría de los personajes femeninos se caracterizan por sus deseos de casarse -ya sea para lograr amor y compañía, ya para escapar a la presión social-, aparecen algunos que se niegan a contraer matrimonio o, sin ser tan tajantes, lo retrasan lo más que pueden.

La literatura ha presentado frecuentemente, aunque sea como excepción, a alguna muchacha refractaria al matrimonio, una posición generalmente asumida por el varón. En el Siglo de Oro, el tipo de "la mujer esquivia" adquiere importancia. La Serrana de la Vera, de Vélez de Guevara -cuya adaptación vuelve al escenario justamente en los años objeto de nuestro estudio- es un buen ejemplo. (10)

Melvena Mc Kendrick ve en el tratamiento de la mujer esquivia por parte del teatro clásico un incipiente germen del feminismo, pues denuncia las desigualdades entre los sexos y propone a un orden más equitativo. El amor será quien logre un compromiso de equidad en las relaciones entre el hombre y la mujer y ésta accederá al fin a cumplir con su función de esposa. (11)

Salvando las distancias, las obras que estamos estudiando presentan situaciones parecidas: el deseo de conservar la independencia o el miedo al fracaso hacen que la mujer rechace la idea de una próxima boda, pero en la mayoría de los casos sus aprensiones desaparecen en cuanto se enamora realmente.

2.2.4.1.- Por frivolidad

Lola y Pepa, en Me llaman la presumida, se ufanan de no querer casarse. La obra se burla de esta actitud, que ellas interpretan como signo de modernidad:

LOLA: Naturalmente. ¿En lo mejor de la vida se va a casar una?

PEPA: Con lo que una puede disfrutar, ¿verdad, Lolí?

p. 58

Esta postura frívola se termina en cuanto Lola queda embarazada. Y así cae el pobre Cayetano, que le ofrece matrimonio a Pepa seguro de no ser aceptado:

CAYETANO: Con los papeles debajo del brazo vengo, tú verás.

PEPA: ¡Ay, qué alegría me das!

CAYETANO: (Desconcertado) Pero oye, que es pa casarse de verdad, por la Iglesia y to...

PEPA: ¡Aunque sea por lo laico! Después de lo que le ha pasado a la Lola, soy otra mujer.

CAYETANO: ¡Eso se avisa, tú!... ¡Me ha cazao!

p. 97

2.2.4.2.- Por deseo de independencia -

Mary Nash encuentra que hacia los años 30 se puede vislumbrar un ligero cambio en la concepción que las jóvenes tienen del matrimonio. Aparecen focos de mujeres, generalmente con carrera o profesión rentable que no lo consideran como la única salida posible. No hay que pensar por esto que durante la Segunda República se modificó radicalmente la actitud frente a los papeles que la mujer debía jugar en el contexto social. (12)

La misma investigadora cita un artículo de Joan Gaya del año 1936 en el que advierte a los padres de los peligros que entraña el dar a sus hijas una educación universitaria, ya que las deformaría como mujeres, porque podrían sentirse fuertes y rechazar el matrimonio, prefiriendo ejercer una carrera

de la que solo deberían servirse en caso de necesidad. (13)

Está claro que se ve como incompatible el ejercicio de una profesión con el matrimonio.

En páginas anteriores habíamos señalado que la mujer, además de cumplir su papel tradicional, buscaba en la boda más o menos ventajosa la oportunidad para abandonar su trabajo. En un reportaje del APC a muchachitas empleadas encontramos este ejemplo: la chica habla de sus aspiraciones -un matrimonio con el hombre adecuado- pero lamenta que para cumplirlas tenga que sacrificar un trabajo que le proporciona independencia:

-¡Si son tan sencillos! No espero un príncipe ruso. No lo deseo, tampoco. Un hombre bueno, "honrao"...

¿Qué más pedir?

-Y unos hijos- insindo.

-Y unos hijos -repite-. Pero el caso es que no tengo novio y... y que si llego a casarme voy a echar mucho de menos todo esto -termina reflexiva.

(14)

En el mismo artículo, una mecanógrafa de veinte años es todavía más radical. Con lo que gana puede ayudar a mantener su casa y darse pequeños lujos, pero sobre todo, está libre de la presión masculina:

-¿Casarme?- habla otra vez-, ¡No! ¡mon dieu! Si me basto a mí misma, ¿por qué y para qué aguantar las impertinencias de un hombre, sus iras y soberbias, sus manías e imposiciones? ¡Uff! No. ¿Qué mejor que como estoy ahora? Trabajo, me divierto, me dedico a toda clase de deportes...

(15)

En total acuerdo con esa muchacha está la tía María, en Proa al sol: el amor termina con las libertades de la mujer. Pone como ejemplo a Cruz. Joven, con una carrera, tiene todo

lo necesario para poder disfrutar de la vida, sin embargo su amor por César y el posterior casamiento de él con otra la desquicia tanto que hasta decide emigrar:

TÍA MARÍA: Maestra eres, tu sustento
no se lo debes a nadie,
cumplida y honradamente
puedes la vida ganarte.
¿No era para ser feliz
como el pájaro en el aire?
Pues viene un querer y acaban
entonces tus libertades.

p. 32

Y en El peligro rosa Blanca actúa exactamente como la muchachita entrevistada por el periódico:

BLANCA: (...) No, no, Feliciano. Soy y quiero seguir siendo toda mi vida una mujer libre. No he nacido para aguantar el yugo de ningún sultán.

p. 6319

Pero Blanca terminará enamorándose de su jefe y aceptándolo como compañero.

La que no cambia de opinión es Elvira, en La risa; parece haber presenciado tan malos ejemplos que decide borrar el matrimonio de sus miras. Trabaja y logra una vida estable y sin dependencia:

ANITA: Eres tú la mujer más tranquila que he visto yo, junto a los hombres.

ELVIRA: ¡Y tan tranquila! Los conocí bien siendo muy niña, y me formé la idea de que mi vida no dependiera de ellos, como la de tantas. Por eso copio cuadros.

p. 6998

En este mundo, en el que todas las mujeres viven suspirando por un marido, la postura de Elvira no es fácil de comprender. Como tampoco entiende a su hija la madre de Margarita y los hombres. La chica se escuda en un desencanto incomprensible para las mujeres mayores con las que habla:

DOLORES: ¿Y si te enamoras?

MARGARITA: No hay cuidado; los conozco mucho, y no los admiro lo bastante. Prefiero vivir como ahora, libre.

MADRE: ¡Qué atrocidad! ¿Pero tú oyes a esta chica?

p. 23

En Anita, la protagonista de Oro y marfil, un carácter orgulloso y poco propenso a la sumisión hace alianza con el dolor íntimo de un desengaño amoroso:

ANITA: (...) (Coge una muñeca y le dice) Esta es la vida... ¿Te enteras? La vida de los matrimonios. El remate de la felicidad que hemos visto tú y yo por debajo de las pestañas. ¿No nos conviene? ¿Verdá que no? Solteras y soberanas de nuestro albedrío. Marquesas de nosotras mismas. Los hombres, a morir-se toos menos los que hagan farta pa desir miss.

p. 56

Blanca, Margarita y Anita se casarán al fin. En cambio la cantante de Llévame en tus alas, en un ambiente de alto nivel económico y mucha sofisticación, actúa como un hombre y prefiere su carrera al amor. El amante abandonado no comprende su postura y se queja amargamente de esta actitud insólita dentro de lo que se espera de la conducta femenina.

Otros personajes hacen el camino en un sentido inverso y se deciden por la independencia luego de una convivencia no demasiado buena. Se han desprendido de algún amante y rechazan

cualquier nueva relación. Como hace la protagonista del Roman-
ce de Lola Montes:

LOLA: (...) Pero mira,
por hoy, no me interesa. Soy feliz
MARÍA LUZ: ¿De veras?
LOLA: Ya lo ves. Vivo tranquila
y no quiero perder mi libertad,
que es lo que vale más en esta vida.

p. 24

En [La maté porque era mía], Carmen despidió en forma airada
a su antiguo amante:

TINO: Er saludo no se le niega a naide, mujé.
CARMEN: Es que a ti te doy el saludo y me pides la llave del portal, guapo. Y tengo hambre de libertad, ¿te enteras? ¡Quiero hacer lo que me dé la repentinísima gana sin que haya ningún tío que me mande!

p. 37

Y Margarita piensa librarse de los suyos en Margarita, Ar-
mando y su padre:

MARGARITA: Landaluce no me interesa, Julia, ni me interesa ninguno ya. Pero necesito alguien que me empuje a decidirme, y ahora estoy resuelta a recobrar hoy mismo mi libertad y mi independencia.

p. 195

Lola y Margarita terminan desencantadas del mundo. Carmen encontrará un buen hombre y lo seguirá, su destino es un poco mejor que el de sus compañeras. En cambio un personaje de La mujer de cera, al fin de la vida, se considera feliz -como Elvira en La risa- por haber elegido la independencia:

TÍA GAPARROSA: ¿He tenido yo hombre nunca? ¡Y tan tranquila! ¡Y tan feliz! Si está perdido el mundo es

por esas tontunas. Hacedme caso.

p. 55

Otras, mucho más jóvenes, no consideran al matrimonio como indispensable o inevitable. Es lo que sucede con Chon en Una americana para dos.

Llega a España para conocer la tierra de sus padres. Inmediatamente sus dos tías obligan a sus respectivos hijos a que inicien la conquista de la prima millonaria. Pero nada está más lejos de la chica que desear ser conquistada:

CHON: Yo no he venido aquí con el cartel de mi dinero a comprarme un marido. El matrimonio no entra aún en mis cálculos. Amo demasiado mi libertad. Yo he venido a un viaje de placer, pero sin complicaciones sentimentales.(...)

p. 52

No es que rechace abiertamente el matrimonio, pero siente que no debe ocupar su juventud solamente en la búsqueda de un marido. Más tajante, Marta, en Estudiantina, cree que debe emplear sus jóvenes años en terminar una carrera y labrarse un porvenir:

SHUN: ¿Luego es cuando toca enamorarse?

MARTA: O no toca. No creo que sea imprescindible el amor para vivir a gusto. Nuestros padres pensaban de otro modo y se amargaban la vida.

p. 31

Marta no sabe si encontrará al hombre apropiado o no, pero no está dispuesta a vivir pendiente de esa espera. Si no llega, su futuro no tiene por qué ser incierto.

Algo está cambiando y Bibiana y Liborio, padres de dos mu-

chachas en La duquesa gitana, lo notan:

LIBORIO: (...) De ti no digo, porque estas chicas, que si de algo pecaban era de recogimiento, tanto, que yo creí que no se casarían nunca por demasiado tontas, y ahora ya creo que no se casarán por demasiado listas.

BIBIANA: Ni falta que les hace. La mujer tiene hoy muchos caminos que no son los del matrimonio.

p. 968

Para María Teresa, personaje de Las doctoras, el principal camino es el trabajo y se lo recomienda a una clienta que ha sido abandonada con un hijo:

SOLEDAD: En realidad, yo era una buena muchacha que no sabía más que querer.

MARÍA TERESA: Antes le bastaba esa ciencia a la mujer. ¿Para qué saber más si su fin era el matrimonio? Hoy es insuficiente. Los matrimonios son cada vez más raros y la vida más dura. Somos muchos y muchas a disputárnosla. Pero no hay que acobardarse. Usted trabajará para su hijo. Es mi consejo.

p. 47

Antes de cerrar este apartado sobre el deseo de independencia nos detendremos en la opinión de Nadala, protagonista de Fuente escondida.

Mientras casi todos los razonamientos anteriores se basaban en la libertad exterior -hacer o dejar de hacer-, Nadala se refiere a la interior -aceptar, pertenecer-; y la pérdida de esa libertad es tan dura, los límites tan difíciles de asimilar, que se rebela y reacciona con hosquedad frente al hombre que va a obligarla a dejar de pensar en sí misma para focalizar toda su vida en el otro:

NADALA: Desde el día
de aquella dura mirada.
Libre como el aire, fue
sentirme, de pronto, esclava;
cosa... tuya... ¿de qué modo
querías que te mirara?
¿Nacemos para ser de otros?...
Pues...; ¡hasta que gusta, amarga!

p. 1013

2:2.4.3.- Por miedo al fracaso

Al comienzo de este capítulo, al hablar de las expectativas, ya habíamos hecho notar que son varios los personajes femeninos que dan más probabilidades al fracaso que al logro de una convivencia armoniosa. Guillermo Roldán, La mujer de cera, La casa de Bernarda Alba, Batalla de rufianes y Margarita y los hombres proporcionan ejemplos. También en Anita, la protagonista de Oro y marfil, se une el ansia de conservar su independencia con el temor a embarcarse en una unión conflictiva.

Rafaela, en El ama y la Novia, en Rodas de sangre, se muestran reticentes porque no están enamoradas de sus novios sino de otros. Aún así las dos llegan a la boda, que en el segundo caso concluirá en tragedia.

Elisabeth, la mujer sin hombre, recrea la figura de la reina Isabel I de Inglaterra. Este personaje manifiesta un miedo morboso al matrimonio que nace en el trauma de una violación.

Personaje complejo es el de María, en El báculo y el paraguas. Ha vivido unos años con Joaquín. Lo deja y se instala casi por la fuerza en la vida de Pedro, pero se niega a casarse con él, pues no se siente segura. Con el tiempo aparece el juvenil Pepe y le propone huir con él. Ella duda, pero al fin decide quedarse con Pedro. Ha logrado conocerse a sí misma

y ahora sabe con quién debe compartir su vida. Joaquín era demasiado fuerte; Pedro, débil y eso la atrae porque ella necesita proteger. Cuando cree haberse enamorado de Pepe, recurre a una imaginaria enfermedad de Pedro, que la obligará a quedarse a su lado. Hasta que lúcidamente se da cuenta de que vivir con ese hombre es lo que desea. Antes, no había querido casarse, pero a partir del momento en que toma la decisión, es ella la que pide formalizar la unión con una boda:

MARÍA: Un día me dijiste que si nos casáramos serías otro hombre porque yo sería otra mujer. Entonces te dije que no lo creía necesario. Ahora no tendría inconveniente. Si tú quieres...

p. 92

2.2.4.4.- Por dignidad

Es frecuente que la boda sirva para acallar murmuraciones al legalizar uniones de hecho -Sol y sombra, ¡¡Oro!!, Las llamas del convento-. El interés de la novia o su familia se incrementa si aquella espera la llegada de un niño -Me llaman la presumida, Cualquiera lo sabe, Romance de Lola Montes, El ata-jo, En el nombre del padre-; en este último caso suele ser tanta la prisa que ni siquiera importa que el marido no sea también el padre de la criatura -Marquesa de Cairsan, Los Julianes-. Pero frente a la caza del marido apelando al honor mancillado se alzan muchos personajes femeninos que se niegan por dignidad a recurrir a ese medio para recobrar la buena fama.

Sagrario, hija de El tío Catorce, es víctima de la maledicencia que la relaciona con don Paco, el típico señorito seductor. El hombre se presenta para casarse y restaurar la honra

de la muchacha, ante el alborozo de la familia. Pero Sagrario se niega, porque no hay falta que borrar y su propia estima va le para ella mucho más que la opinión de todo el pueblo;

SAGRARIO: (Gallardamente) ¡No! ¡Eso, no! Eso sería iguá que darle la razón a la gente: "Cuando se ha casado con ella, era verdad lo que se desía". ¡Y eso, no! ¡Porque eso no es verdad! Pa er caso, iguá sería que yo, como la Fulana o la Mengana, ar verme señalá me entregara a usté sin pasá por la iglesia. ¿Qué más da? La bendición del cura borraría allá arriba lo que quisieran borrar allá arriba...; pero aquí no somos santos, ni siquiera buenos, y no es razón que yo lleve de por vía una mancha sobre mi fama sin culpa ni motivo.

p. 69

En Barrios bajos, Paloma en su afán de proteger a José compromete su buen nombre. Rivadeo, que la desea, aprovecha la oportunidad creyendo que con tal de recobrar la estima social va a acceder a ser su esposa:

RIVADEO: La verdad, no la entiendo.
Si no tiene para ello otras razones
permítame que me asombre
al ver que se le brinda una ocasión
en la que usted podría recobrar su buen
nombre
volviendo a disfrutar de excelente opinión
y la desdena usted, con gran torpeza.

p. 52

La respuesta podría ser semejante a la de Mercedes en Como tú, ninguna. Rafael se ha burlado de ella con una falsa identidad. Arrepentido de los trastornos que le causa, le propone una boda que le reportará dinero e importancia social:

DON PABLO: Y una fortuna y un acta de matrimonio.
A tal agravio, tal honor.

MERCEDES: El agravio pasó ya. Honor me sobra y no necesito el suyo. Dele usted las gracias de mi parte.

p. 53

María de la O condiciona su unión con Miguel a que éste borrar las murmuraciones que corren sobre la gitana. Algo que sí consigue el enamorado de La serrana más serrana, porque descubre al calumniador y lo hace retractarse.

En Papeles, Clara, forzada por la necesidad accede a ser la amante del jefe de la compañía en la que trabaja. Con el tiempo se retira al cortijo de su tía. Allí Luis se enamora de la chica, pero la rechaza al conocer su pasado. La abuela del muchacho lo convence para que le ofrezca matrimonio, pero esta vez es ella la que se niega:

CLARA: (Saltando furiosa) ¡Yo no quiero favores de nadie, ni nadie tiene que redimirme tampoco, porque yo he sabido redimirme sola!

DOLORES: ¡Mujé!...

CLARA: El hombre que se case conmigo no deberá pensar que me favorece ni tampoco que le favorezco yo a él. Ni en su corazón ni en el mío deberá haber otro sentimiento que el cariño. Por no estar dispuesta a recibir esa clase de favores no quise que nadie me hablara de cariño. No estaba dispuesta a confesar mi falta, ni a engañar a nadie, ni a recibir la protección de nadie. No quiero a nadie, ni necesito a nadie. Sé ganarme la vida dignamente. Cuando me canse de estar con mi tía, o cuando convenga, me iré por ahí a trabajar (A Luis, agresivamente) ¿Lo oye usted bien? ¡¡A trabajar por ahí!!

p. 959

Clara termina por casarse con Luis porque lo quiere. En el cortijo hay otro hombre enamorado de ella, Rebenque. Para él, el pasado de Clara no tiene ninguna importancia y en ningún mo

mento se tambalean sus sentimientos. Pero Rebenque no encuentra correspondencia a su amor, por su humildad es prácticamente ignorado.

Eva Quintanas toma una actitud semejante a la de Clara y logra un honor más permanente gracias a su prestigioso trabajo. Por eso rechaza con soberbia el matrimonio que el amante que la había abandonado termina por ofrecer.

En La casa del olvido encontramos a la hermana Consuelo que ha entrado en religión luego de un desengaño amoroso. Varios años después se entera de que una de las chicas a las que acogió en el convento también ha sido seducida por el hombre al que ella había amado. A partir de ese momento, lucha por casar a María de la O con Fernando. Él se niega hasta que la muerte de su madre y la soledad lo inducen a cambiar de vida. Pero se encuentra con una mujer nueva a quien no le interesa recuperar el puesto perdido en la sociedad. Ahora tiene otras aspiraciones:

Ha.CONSUERO: Me parece insuficiente: usted le debe a María de la O algo más que un nombre: le debe un cariño y una felicidad.

FERNANDO: Recuerde usted, hermana, que aún no hace dos meses me pedía aquí, de rodillas, lo que yo vengo ahora a ofrecer.

Ha.CONSUERO: Es que entonces lo que yo hubiera logrado lo hubiera hecho usted por ella, y ahora lo ofrece por egoísmo, por miedo.

p. 76

La interesada confirma lo dicho por la hermana Consuelo:

FERNANDO: Yo vengo a remediarme el mal que te hice.

MARIA DE LA O: No hase farta. Yo no pueo viví a la vera de quien no quiero.

p.77

Julia, en Me sacrificaré duda en aceptar el matrimonio que le proponen porque se siente indigna. Luisa, en La frontera, no puede superar su trauma y obliga a irse a su enamorado. Su actitud es en extremo intransigente y desesperanzada; contrasta con la de Elisa, en Mi vida es mía, que confía ciegamente en su merecida rehabilitación.

Su caso es patético: se cree la esposa legítima de Felipe, pero la ceremonia ha sido un fraude. Años después él se casa con otra y hasta le saca el hijo porque lo tenía reconocido. Uno de los amigos de Felipe le propone matrimonio, lo que emociona a Elisa. De todos modos rehúsa aceptarlo. No quiere utilizarlo como recurso contra la necesidad y el descrédito:

ELISA: Me defendió mi orgullo de mujer, de mujer honrada, honrada a pesar de todo. Porque yo estaba segura de serlo, y no quería renunciar a esta aureo la que más pronto o más tarde había de resplandecer como resplandece ahora con tus palabras tan generosas, con tu proposición, que nunca agradeceré bastante, porque me vuelves con ella a mi mundo, al mundo de las personas decentes.

FLORENCIO: Y sin embargo, la rechazas.

ELISA: Porque no te quiero de amor, Florencio. Siempre tuviste mi simpatía. Desde hoy cuentas además con mi gratitud más profunda. Pero esto no basta, y al aceptar la boda que noblemente me ofreces sería una más de las que toman un marido para tener quien las mantenga. Y no es que no lo necesite. Ya ves: mis ojos empiezan a marchitarse a fuerza de trabajar de noche y mis dedos están picados por la aguja... Pero no sería digna de mí esta claudicación... Perdóname, Florencio... Y déjame ahora, que mis nervios necesitan reposo.

Elisa pasa muchos años de soledad y penurias hasta que la

madre de Felipe se convence de la profunda honestidad que rodea a la mujer a quien su hijo había abandonado. Como éste ha quedado viudo, la buena señora prepara un nuevo matrimonio, ahora para reparar la antigua falta. Elisa acepta porque es el camino para recobrar al hijo arrebatado y, también, porque lo ve como la compensación que la vida le debía y ella esperaba con tanto ahínco. Su actitud tan íntegra contrasta con la que propone Rosario a su hija embarazada en Mayo y Abril:

ROSARIO: Mira, niña, lo que hase farta es piyá un esposo, que con er tiempo a to s'acostumbra una.

p. 64

2.2.5.- La soltería

En el apartado anterior consideramos los casos en que la mujer, por decisión propia, retrasa el momento de casarse o se niega a hacerlo. Aquí nos dedicaremos a la que, a pesar de buscarlo, no ha encontrado un compañero que la elija por esposa.

Mary Salas explica muy claramente la posición de la soltera en la sociedad:

La situación social de la mujer soltera se expresa gráficamente en esta frase tomada de un manual de buenas maneras: "Las esposas de los invitados de mayor categoría se sentarán a la derecha y a la izquierda del anfitrión... Los jóvenes y las solteras ocuparán los asientos de los extremos de la mesa". Así, el hecho de ser soltera supone una inferioridad social. A nadie se le ocurriría semejante cosa de tratarse de un varón. Su estado civil no influye para nada en su valoración social. Pero no nos engañemos. No se trata de un mayor o menor prestigio de la casada sobre la soltera. En el fondo, lo que se marca es la superioridad del varón, que se transmite,

naturalmente a la esposa. Pero la soltera no tiene esposo que la respalde. (16)

Aunque la consideración que recibe la mujer casada no vaya dirigida directamente hacia ella sino hacia el marido al que representa, lo cierto es que existe y los personajes femeninos que no han logrado ascender a la categoría de esposas sufren la diferencia en el trato.

Arturo Jiménez Vera extrae algunas características de tipo sociológico sobre la falta de libertad en la mujer de la época a través de la literatura. Una de ellas es que con la boda la muchacha no consigue libertad, pero sí prestigio. (17) Pues aunque más no fuera por eso, la joven desprotegida y humillada en su entorno, buscaría con ahínco poder ingresar en la categoría de mujeres más favorecidas. María del Carmen Simón Palmer, al estudiar a la mujer madrileña del siglo XIX, descubre una curiosa agencia matrimonial, creada en 1835, con el nombre de "Museo de la juventud". (18) Todo recurso es bueno.

Carmen Martín Gaité agrega al prestigio la independencia que adquiere la mujer casada y a la que aspiraban muchas jóvenes, según lo visto en las primeras páginas de este capítulo:

De hecho, siempre, incluso en épocas en que la autoridad del marido pudiera parecer insoslayable, una casada ha sido más tenida en consideración que una soltera, se ha sentido más persona, más segura y de ahí, entre otras razones, el afán de las mujeres por casarse. Toda la literatura española nos muestra cómo la autoridad del marido era más fácil de burlar que la del padre y que las casadas, por el mero hecho de serlo, habían ascendido a un rango desde el cual podían otear mejor sus posibilidades de libertad, por limitadas y monótonas que éstas fueran, ya que, por desgracia (como en gran medida sigue aún pasando hoy), se reducían a la evasión por el sexo. (19)

Volvamos a nuestras obras. Pocos personajes femeninos asumen con tanta serenidad como Manatica, en La mentira mayor, su soltería. Es la excepción a una rigurosa regla.

Mujer de cierta edad, vive con la familia de su hermano, un hindú afincado en Andalucía. Cuando el hombre organiza un disparatado concurso para casar a la hija y librarse de la multitud de pretendientes, Manatica sugiere que deje elegir a la chica, pues aún soltera podrá vivir bien, como hace ella.

Manatica le saca provecho a la vida, pero es rica y con una libertad de criterio poco frecuente. Su existencia no se parece en nada a la de Angustias, en Tres líneas de "El Liberal".

Vive malamente, de pequeños corretajes, y por cierto que todavía aspira a que alguien se fije en ella, aunque sabe que tiene pocas posibilidades. Cuando la protagonista se queja de estar casada, ella salta contradiciéndola:

CARMEN:(...) ¡Ay, usted la asertó no casándose!

ANGUSTIAS: (Saltando como un cohete) ¡Eso sí que no! Casé con don Juan Tenorio se pasará mal; pero peor se pasa sin casarse, Carmela.

CARMEN: Tampoco tiene usted que desesperarse, por que a lo mejor... Yo la encuentro todavía en estado de merasé.

ANGUSTIAS: Te agradezco la intensión, hija; pero tu voto no vale (A Miguel muy insinuante) ¿Verdád que no? En lo del casorio no es como en la política; no cuenta el voto femenino. Son ustedes, los hombres, los que desiden.

p. 29 - 1º acto

La tía María, en Proa al sol, considera injusto el destino de muchas mujeres a las que se preparó exclusivamente para el matrimonio. Al no poder concretarlo tienen que ocuparse de tareas denigrantes si quieren subsistir:

MARÍA: Luego vienen
 esas historias que tienen
 trazas del mismo demonio.
 Rapazas que hubieran sido
 amas de casa cabales,
 no encontraron un marido,
 y andan por los arrabales
 ¡No es dolor que ande tirada
 la que nació para esposa?
 (...)
 Eso de las bendiciones
 cada día anda más mal.
 ¡Ay, dichosos pantalones!

p. 15

La edad, la belleza y hasta la proporción demográfica son factores -todos inmanejables- que determinan el contexto dentro del cual la mujer será valorada por el hombre. Así, las competidoras favorecidas con el matrimonio resultan confirmadas en sus valores y a las excluidas les sigue el desprestigio social. Por eso tanto Angustias como María piensan que casarse no es una decisión de la mujer sino del hombre y en esto reside la tragedia femenina.

En El alma de Corcho, Maruja, que es muy joven y tiene pretendientes, -aunque no el que ella quiere-, enfoca la cuestión desde el punto de vista afectivo. También aquí el que elige es el hombre, a la mujer sólo le queda aceptar o negarse:

MARUJA: (...) Porque es que yo digo que cada corazón es una caja con su cerradura y su llavín, solo que el llavín no lo tiene una y hay que esperar a que llegue el que lo tiene, que unas veces llega y otras no, y algunas veces llega y... no le da la gana de abrir, que es lo más horroroso...

p. 25

Por eso no hay que dejar pasar la oportunidad. Ese es el

consejo de una amiga a otra en Adida, muchachos.

GLORIA: No. Ni me callo. Mirate en mí. Una vez pasó el amor en mi vida. Y por un tiquismiquis lo dejé ir. Le dije "hasta luego", y en amor los hasta luego son "hasta nunca", y aquí me tienes tomando vela en todos los entierros. ¿Te gusta mi ocupación?

ALICIA: No.

GLORIA: Ni a mí; pero no hay más remedio. Créeme chiquilla, créeme... Que Rafael no se vaya solo, ¿tú no has oído que cuando pasan rábanos hay que comprarlos? Pues con el amor hay que tener más cuidado que con los rábanos.

ALICIA: Está bien. Sé lo que debo hacer. Y perdona.

GLORIA: Perdóname tú a mí. Si otras veces me he metido en lo que no me importa era distracción. Ahora, no; te lo juro; ahora era cariño.

ALICIA: Gracias.

p. 14

La curat del hongo consigue un pretendiente gracias a los buenos oficios de una vecina y la necesidad de aquel de tener una mujer que lo atienda. Concha lo ve como un milagro y siente no haber sido ella la agraciada:

CONCHA: ¡Cómo te envidio, chica!... Tengo muchísimas ganas de casarme -¿a qué negarlo?-, pero, francamente, no encuentro ocasión y se me está pasando la edad.

LUISA FERNANDA: No, mujer.

CONCHA: ¡Sí, Luisa! ¡Pasando la edad... y pasando las horas! ¡Ay, si yo encontrase un alma caritativa como la señora de abajo, la que arregló lo tuyo con don Blas!...

LUISA FERNANDA: Lo arregló porque coincidimos una tarde en la perfumería

CONCHA: ¡Pues eso es lo que yo pretendo: coincidir con alguno! ¡Y me da lo mismo que sea en una perfumería... o en un taxi!

p. 32

Concha inicia su intervención en este fragmento del diálogo con una palabra clave: envidia. Confiesa que siente envidia por el destino más afortunado de Luisa Fernanda. Y esa característica es señalada con frecuencia en las mujeres que como ésta quedan al margen de una vida social plena.

Tan internalizada está que una obrita como Entre la gloria y la suerte en la que actúan vicios y virtudes, personaliza a la Envidia como una solterona.

De ella se burla la Suerte, que por cierto tiene gran éxito entre los hombres:

ENVIDIA: Que ella no podía hacer caso a la Envidia que por ser una solterona que nadie me había dicho por ahí te pudras estaba así.

p. 3

Cuando no es envidia, se le atribuye a la solterona mal carácter, como sucede en la acotación con la que se presenta a Chacha Remedios en Como los propios ángeles:

Cincuenta años, lleva el timón de la casa. En el fondo es un alma de Dios; pero el hecho de haber llegado a su edad no ya solterona, sino sin escuchar jamás de un hombre una sola frase de amor, le hace tener un carácter insoportable y traérselas con todo el mundo.

p. 12

Y así también aparece caracterizada Dámaza en Los quince millones. Sin embargo a todas ellas se las justifica o se les atribuyen rasgos compensadores. Para encontrar figuras femeninas verdaderamente antipáticas hay que buscarlas entre las solteras exitosas y soberbias o entre las casadas tiranas.

En La risa el personaje de Pepa Juana, la solterona, se presenta en forma estereotipada y así, en esta y otras obras se convierte en uno de los papeles activadores de comicidad.

Pepa Juana desfallece por un marido y encontrarlo es el único objetivo de su vida:

PEPA JUANA: Lo que mucho vale mucho cuesta. ¡Y un hombre valé mucho! ¡Para una soltera no hay nada que más valga en la vida! ¡Un hombre! ¡Un hombre! ¡La mi tad! ¡La mitad mayor!

p. 6991

La mitad mayor: esta paradoja es carne en Pepa Juana y no comprende cómo Estrella que se ha casado por poder, esté tan tranquila a pesar de que su marido no ha aparecido:

ESTRELLA: Yo no lo voy a tomar como tú, que eres la soltera que más rabia de no casarse.

PEPA JUANA: Rabio, rabio y no lo disimulo. Por su puesto; yo rabio como todas; como todas. Todas ra- bian, aunque la procesión vaya por dentro. Y ¡qué procesión! La del "Silencio", pero ¡qué procesión! En cambio, yo grito y alboroto.

p. 6992

Por fin Pepa cree enterarse de la existencia del marido de Estrella y esto la llena de alegría porque saca a una de la du ra competencia por el hombre:

PEPA JUANA: (...); Ya sabe que tiene marido! ¡Y con ella nos alegramos todas las solteras! Porque como ella cuenta ya con su hombre, otro que pudiera haber se dirigido a ella creyéndola viuda, queda ya para una de nosotras. Y no digo que sea para mí; pero es un hombre disponible. Adiós, Elvira.

p. 7003

A los demás personajes la franqueza de Pepa les resulta grotesca. Entre ellos a Elvira, que como vimos en el apartado de rechazo del matrimonio, ha elegido la soltería como forma de vida:

JOSÉ CARLOS: Es indudable que una soltería tan aguada puede arrastrar a los mayores disparates.

(...)

ELVIRA: ¡Y que no tiene otro pensamiento! Es su obsesión. (...) Desde que se levanta hasta que se acuesta. El novio, el pretendiente, el marido... Un farolero que la siga, porque vaya por el mismo camino... la trastorna de júbilo. ¡Y la de noviazgos y enredos amorosos de todo el mundo que lleva en la cabeza! Ella podrá perdonarle a un hombre que tenga dos mujeres, pero como averigüe que una mujer tiene dos hombres, ¡le avisa a la guardia civil!

p. 7003

Elvira y José Carlos no comprenden la tragedia de Pepa Juana, que ve que se le acaba el tiempo de coronar su vida con el único objetivo que la sociedad le tiene marcado: el matrimonio. No la comprenden pero al menos no se burlan de ella, como hacen las crueles muchachas de Doña Rosita la soltera con las pobres solteronas de la obra. Además insisten en el tema poniéndose ellas como ejemplo, ellas que se ven jóvenes y atractivas, en contraste con las otras, que ya no tienen posibilidades:

AYOLA 1ª: (...) En cuanto yo pueda, me caso.

TÍA: ¡Niña!

AYOLA 1ª: Con quien sea, pero no me quiero quedar soltera.

p. 796

También para la protagonista llegará el tiempo de la conmisericordia y de las burlas. Lo más difícil de soportar no es

la propia soledad y el desencanto que la acompaña, sino el reflejo de éstos en los ojos de los demás. Ante el desprecio o la risa hiriente del otro, este personaje se desmorona:

ROSITA: (...) y hoy se casa una amiga y otra y otra, y mañana tiene un hijo, y viene a enseñarme sus notas de examen, y hacen cosas nuevas y canciones nuevas, y yo igual, con el mismo temblor, igual; yo, lo mismo que antes, cortando el mismo clavel, viendo las mismas nubes; y un día bajo al paseo y me doy cuenta de que no conozco a nadie; muchachos y muchachas me dejan atrás porque me canso, y uno dice: "Ahí está la solterona"; y otro, hermoso, con la cabeza rizada, que comenta: "A esa no hay quien le clave el diente" y yo lo oigo y no puedo gritar, sino vamos adelante, con la boca llena de veneno y con unas ganas enormes de huir, de quitarme los zapatos, de descansar y no moverme más, nunca, de mi rincón.

p. 825

Rosita es ya un ser estático, para ella no pasa nada, como si estuviera muerta. El movimiento está afuera, en los otros, por ellos sabe que la vida sigue, pero para los demás; ella ha sido echada a un costado del camino y lo mejor que le puede suceder es pasar inadvertida, como una piedra.

Télcida, la hermana mayor de ~~Las del sombrero verde~~, comparte la opinión de Angustias -~~Tres líneas de "El Liberal"~~- y de las chicas de Ayolas: más vale un matrimonio malo que la soltería. Y la razón que expone enlaza con la de Rosita: de no conseguirlo la mujer queda inmovilizada, fuera de su tiempo y su espacio, como un objeto inútil.

Elena, que al principio había chocado con sus primas mayores descubre la enorme ternura que hay en ellas, sobre todo en Télcida y se da cuenta de que son víctimas de una situación que no buscaron, les fue impuesta.

Antes de pasar al texto puede resultar interesante ponernos al tanto del argumento de Las del sombrero verde.

Elena queda huérfana y se ve obligada a vivir con sus primas, unas mujeres ya mayores que llevan una vida monótona y sin ninguna posibilidad de cambio. El ambiente provinciano y la presión agobiante de las normas austeras de la casa son causa de profunda angustia para la joven, acostumbrada a una existencia más liberal y alegre.

Entre las hermanas sobresale Télcida. Es la mayor, parece haber heredado el mando de la madre muerta y maneja a las otras como quien mueve los hilos de un títere. Elena choca inmediatamente con ella. Por otro lado siente cariño por la menor, María, quien con el tiempo le confía su historia a la muchacha. María había estado enamorada en su juventud de un maestro y éste le correspondía. Lamentablemente no pueden llegar al matrimonio porque la madre de la muchacha se opone tercamente. La razón es absurda: ella odia a los maestros. Pero es tanta su fuerza y las hijas temen de tal manera su tiranía que consiguen separar a la pareja.

Elena se entera de que luego de muchos años de ausencia, el antiguo novio ha regresado al pueblo y aporvecha para convencer a los dos de que aún están a tiempo de unir sus vidas. Ambos temen el encuentro, pero la perseverancia de Elena da su fruto y la pareja se une nuevamente.

Paralelamente Elena se distancia de su novio por una tontería. Como ya se ha encariñado con las primas declara que piensa quedarse soltera y vivir como ellas. Télcida interviene para sacarle esa idea de la cabeza y se pone como ejemplo de lo que no debe ser la vida de una mujer:

ELENA: No pienso casarme, me quedaré soltera como vosotras. Dentro de la calma, el orden, la sabiduría y la abnegación, ¿no es vuestra existencia la más feliz?

TÉLCIDA: La vida de las mujeres ya viejas que se han quedado solteras puede ser tranquila y ordenada, pero no puede ser feliz, porque no es humana. Nos pa-recemos a esas lámparas que se arrinconan, que no dan luz a nadie y que van olvidándose poco a poco en la memoria de todos. (Más particularmente hablando a Elena) Claro está que te asombra el oírme hablar así. Esta comprobación la harás tú misma el día de mañana. No me desagrada que sepáis que yo la he hecho antes que vosotras. ¡Solteronas! Así nos llaman al vernos pasar, es casi una injuria que nos dicen en la propia cara. Se burlan de nuestros defectos, critican nuestro carácter, reprochan nuestros egoísmos. ¡Solterras!... ¿Pero por qué estamos solteras? ¿Se preocupa nadie de preguntárselo ni de pensarlo siquiera? Desde luego hay mujeres que a los veinte años son demasiado ambiciosas y deciden casarse con un príncipe o millonario, pero estos no se presentaron y ellas quedaron bien castigadas con su soltería perpetua. Las hay que a los dieciocho afirmaban que solo se casarían con un general o un coronel y a los treinta y cinco se hubieran vuelto locas por un teniente... ¡pero demasiado tarde!... Todas esas solteronas no son simpáticas... Pero hay otras... ¡Las mujeres que no han tenido ni un solo amor y que han esperado siempre la declaración que se llevó otra! ¡Están las mujeres que cumpliendo un deber consagraron su juventud a cuidar parientes enfermos, niños huérfanos, y que se encontraron con demasiados años para aprovecharse de la libertad cuando les fue devuelta! ¡Están las mujeres pobres cuyo solo delito es no haber tenido dote!... Hay otra infinidad de ellas... ¡pero sobre todo están el montón trágico de las mujeres que no han sido bonitas!, poco importa que fuesen buenas e inteligentes..., los hombres han pasado desdeñándolas y diciendo "te adoro" a otras mujeres secas de corazón, pero ricas de una belleza que no depende de ellas. ¡Solteronas! ¡Quién sabe lo que este estado puede representar de rencoras y desi-

lusiones!

ELENA: (Abrazando a Télcida) ¿Cómo puede estar una persona tan cerca de otra sin conocerse?

TÉLCIDA: ¡Hija mía! Yo bendeciría hoy a mi madre si, usando de su autoridad, me hubiese obligado a casarme con un hombre que pidió mi mano y que rechazé porque se vestía mal.

ELENA: Yo tampoco me casaría con un hombre ridículo.

TÉLCIDA: Eso es lo que dije a mi madre. Pero no se volvió a presentar ningún hombre más para casarse. Yo he pensado muchas veces que vale más un mal matrimonio que quedarse soltera. Si el marido no es bueno queda el consuelo de los hijos, con ellos la vida tiene una finalidad. (...)

p. 52

Hay dos vertientes que convergen en el río de amargura que destila Télcida: la personal y la social. La primera por la soledad y abandono en que quedan sumidas las solteronas; la segunda, por la conmiseración y el desprecio con que son tratadas por los otros. Y como a Rosita, esto le resulta todavía más doloroso.

No se lamenta Télcida de la falta de amor, comprensión y compañía que le pudiera haber aportado un esposo. También podría haber sido infiel, egoísta y cruel, pero los hijos hubieran compensado al otorgar finalidad a la vida. Y aunque no se presentaran los hijos, el hombre hubiera aportado lo principal: estatus, un lugar en el mundo para la mujer cuyo fin en la vida es cumplir con los papeles de esposa y madre. En ningún momento se habla de la felicidad como aspiración, sólo de ubicación. Télcida y sus hermanas están fuera de contexto, no hay lugar ni papel para ellas. Son atípicas y superfluas para su sociedad y sería preferible que no existieran.

La mujer soltera es un ser en potencia que se realizará al cumplir con las funciones de esposa y madre. Y es tal la presión que no se busca sólo cumplirlas para colmar una aspiración intrínseca sino también para ser aceptada y respetada socialmente, aunque no sea por los valores propios y sí por ser el complemento de alguien que tiene representatividad.

La mujer, si quiere existir, debe casarse. Pero el matrimonio no depende de ella la mayoría de las veces; es aleatorio, casual, debe ser elegida.

Cruel destino sin alternativas el que presenta Télcida. Y algunas no pueden soportarlo, como una muchacha de Las de los ojos en blanco, que al verse sistemáticamente rechazada por su fealdad opta por el suicidio.

Geraldine Scanlon presenta un ejemplo notable en el que la mujer soltera - no solterona- es considerada como un ser incompleto, carenciado cuando no anormal. Perteneció al periódico Informaciones del año 1931. Al hablar de las dos mujeres que en ese momento ocupaban puestos en las Cortes -Victoria Kent y Clara Campoamor- se lamenta el que sean de tipo excepcional porque estaban solteras a una edad en que ya debían ser esposas y madres. Este estado de cosas, según el citado artículo, demostraba inadaptación y anormalidad social. Si estaban solteras por propia voluntad demostraban cierta misantropía, si eran solteronas involuntarias, abrigarían rencor por los hombres. Así que, o consideraban al varón demasiado poco para tenerlo en cuenta, o, por haber sido desdeñadas por ellos y haber tenido que depositar sus afectos en un loro o un gato, eran unas resentidas. (20)

Ante un comentario tan despectivo y cruel sobre mujeres rea

les, que se movían en la esfera pública, que ocupaban una posición de privilegio, sólo por no encajar del todo en un tipo convencional, la lectora media, si es soltera, intentará por todos los medios dejar de serlo para no convertirse en objeto de un escarnio parecido.

Y este afán por casarse de cualquier modo puede llevar a peligrosos extremos no solo a la mujer sino también al hombre, según comenta Carolyn Heilbrun al estudiar la obra de Jane Austen:

No doubt women are more aware of the necessity of marrying, but Jane Austen enables us to understand that the system which forces women to find husband at almost any cost imprisons the men who are the victims of the system. (21)

El coro de oficialas de La chulapona da una idea exacta del sentir general sobre el tema:

OFICIALAS: La que tiene un novio
puede presumir.
¡La que tiene un hombre
tiene un potosí!
(...)

p. 25

2.3.- El matrimonio para el varón

Los enfoques sobre el matrimonio atribuidos al personaje masculino pueden concordar o diferir de los expuestos en el apartado anterior. Trataremos de agrupar esas semejanzas y diferencias.

2.3.1.- La cristalización de un sueño

También el varón tiene sueños de Cenicienta. Jacinto, en La pícara vida, anhela una boda que lo eleve de la miseria en que vive a la alta sociedad:

JACINTO: Conoces mis sueños, sabes adonde he apuntado siempre.

CLAUDIO: ¿Una buena boda?

JACINTO: ¡Para redondearme de una vez; para situar me definitivamente en la vida! Esta vida, Claudio, es un gran banquete. Tú no quieras sentarte a la mesa y te contentas con las sobras que te arrojan por la ventana; yo, no. Yo he de ocupar un sitio entre los comensales. ¡Y un buen sitio! Estoy resuelto. Ya lo verás.

CLAUDIO: Y, por lo que hablas, andas a caza de la invitación.

p. 6649

Las aspiraciones de Jacinto coinciden notablemente con las de Alma -Un negocio con América-, que se utilizaron como ejemplo para el mismo apartado pero desde la perspectiva de la mujer. Hasta se asemejan en los discursos. Y es que esta sencilla forma de promoción es vista como salida tanto por hombres como por mujeres. Sólo que en las mujeres se ve como algo normal y se trata a sus sueños con simpatía mientras que en el varón esos mismos sueños suelen aparecer como cínicas maquinaciones de personajes de la picaresca.

Alma comparaba a un marido bueno y millonario con el premio mayor de la lotería y en Manola-Manolo, Arturo hace lo mismo al comentar la boda de su amigo Gregorio:

ARTURO: No te puedes quejar. Mas hecho una buena boda: guapa, con carrera y el ojito derecho de sus acaudalados tíos, un pleno.

p. 23

2.3.2.- Un modo de supervivencia o mejora social

No todos pretenden tener la suerte de Gregorio y hallar una mujer buena, bonita, rica y, además, enamorada; pero son muchos los que a la hora de elegir colocan el dinero de la futura esposa como el más alto valor de la escala. Un personaje de El hombre que se deja querer lo confiesa abiertamente:

CRAVEN: Pues si te he de ser franco, yo me casé por su dinero.

CUTHBERSON: (Animándole) ¿Y qué tiene eso de particular? Al fin y al cabo, no podemos pasar sin el dinero.

CRAVEN: (Con sincero sentimiento) Luego me enamoré de ella. Mientras vivió tuve un hogar feliz; (...)

p. 28

Craven ha sido afortunado, ha buscado el dinero pero la vida le ha dado la felicidad por añadidura; su historia tiene final de cuento de hadas.

No le ocurre lo mismo a Jorge Bial, novio de Eva Quintanas. Su ambición desmedida hace que abandone a la muchacha para casarse con la hija del director del banco en el que trabaja:

JORGE: No hay otra solución.

EVA: Yo te creía fuerte, animoso, audaz... ¡Un hom



bre! Tú, más modesto, no te crees sino un yerno. Pues cádate, ya que es la única manera de ser eso.

p. 41

No es la necesidad la que lleva a Jorge a tomar esa decisión, tanto él como Eva son brillantes profesionales. No es cuestión de dinero sino de poder.

No tiene la suerte de Craven. Su matrimonio fracasa y cuando regresa en busca de su antiguo amor es rechazado violentamente por una mujer que ha aprendido a vivir sola y que le demuestra que no lo necesita.

La prima Fernanda acusa a Leonardo de haber actuado de la misma manera que Jorge Bial:

FERNANDA: Tú querías una esposa,
no un amor. Frío y certero
lo echaste a un lado.

LEONARDO: ¡Fernanda!

FERNANDA: Estabas en tu derecho.
Por otra parte, Matilde
rica, aceptada en el medio
social en que tú vivías,
realizaba por completo
tus cálculos. Incapaz
de inquietarte, era el modelo
para dar a tu salón
político financiero
la necesaria etiqueta
de un tono elegante y serio...
Yo era la parienta pobre
entonces. Y, si un momento
tuve la ilusión, ¿la tuve,
Leonardo? -está ya tan lejos-
de ser la elegida, pronto
le cortaste tú los vuelos.

p. 138

A Craven lo movía el dinero; a Jorge Bial, el poder. Leonar-

nardo agrega una nota más a las anteriores: la figuración.

Arrepentido de su mala elección se vuelve hacia su prima, pero esta relación también fracasa: con ella tiene el amor, mas le falta el mundillo de ambiciones al que estaba acostumbrado y al que finalmente regresa.

También parece estar arrepentido de su elección don Juan, en El paleta de Bórox. Habla con doña Higinia, la maestra jubilada que ha permanecido soltera:

DOÑA HIGINIA: (Mirando a los muchachos) ¿Te acuerdas, Juan?

DON JUAN: Me acuerdo, mujer.

DOÑA HIGINIA: Pero tú encontraste tu don Leandro... Tu suegro.

DON JUAN: ¡Cómo lo pagué!

DOÑA HIGINIA: Lo pagamos.

DON JUAN: Yo más que tú.

DOÑA HIGINIA: Es verdad... Que tú te casaste.

p. 25

El tiempo ha borrado todo resentimiento entre Juan e Higinia. Sólo les queda una melancólica resignación y una tranquila amistad.

La mujer apunta algo que está implícito en las historias de Eva y Fernanda: los errores del hombre también los paga la mujer. A Eva le cuesta muchísimo rehacer su vida sentimental, Fernanda no logra hacerlo a pesar de haberlo intentado, Higinia se condena a la soledad:

Cruz, la valiente maestra de Proa al sol, repite el destino de la de El paleta de Bórox. César la ha dejado para casarse con una rica heredera, pero cuando ve que va a emigrar buscando nuevos horizontes, abandona a la esposa y marcha tras la antigua novia. Cruz no puede aceptarlo, le resulta imposi-

ble reiniciar la relación que el hombre libremente había roto. César no soporta el fracaso que él mismo se ha labrado y termina suicidándose. Cruz jura no formar pareja, no se sabe si por no poder superar su amor por el novio traidor o como autocastigo por una muerte de la que no es culpable. Su decisión termina con las esperanzas de Sebastián, un eslabón más de la larga cadena de seres desdichados que presenta la obra.

Eva Quintanas y Cruz son mujeres llenas de dignidad que no pueden comprender los mezquinos comportamientos de sus novios, pero las hay de convicciones menos fuertes que pueden abrirles nuevamente los brazos. Es lo que piensa Felipe al regresar por Araceli en Seis meses y un día:

FELIPE: (Hablando de sí mismo) (...) Pero tú eras pobre, soñabas con casarte ¡y tenías seis pesetas de jornal! Ya te digo que soñabas. De pronto una mujer que podía ser tu madre, una mujer rica, de pueblo, se prendó de tu tipo -dispensa el piropo- y te habló de casamiento.

ARACELI: ¡Canalla!

FELIPE: Y tú dijiste: Por muy duro que esta señora tenga el pellejo, ¿qué puede vivir? No creo que llegue a viajar en autogiro. Esta es la fortuna pa ti y pa la mujer que quieres porque pronto te vas a ver solo y rico.

ARACELI: ¡Y te vendiste!

FELIPE: Por ti.

ARACELI: ¡Qué asco!

p. 16

A pesar de esta primera reacción, cuando Felipe le explica que es viudo la actitud de Araceli cambia y termina por aceptarlo. La familia se da cuenta de que todo es un engaño y que el hombre sólo la busca por conveniencia; como ella se niega a creerlo, le pagan a Felipe para que vuelva a desaparecer.

Aparte de estos detalles de la trama, es interesante hacer notar en el diálogo dos aspectos que también aparecían al estudiar las motivaciones de la mujer: la idea de la venta y la videdad como una excelente solución.

Luis, en Jabalí, ni siquiera se plantea el enviudar para volver por la mujer amada. Piensa casarse con Nieves, una muchacha rica y algo tonta y paralelamente, con el dinero de ella, darse una buena vida con su amante, con la que además tiene un hijo:

LUIS: (...) ¡Qué mujer! Bonita, buena, queriéndome... Pero a dos velas ella y yo; y como hay que viví y to está tan difícil y no va uno a echarse a robá por los camino... Esto de aquí me convenía mucho, Perete, los sien mil duro de aquí pa que a la otra no le faltara na.

p. 59

A la hermana, que no puede creer que se haya enamorado de Nieves, le da una respuesta tan oínica como su plan:

CHUCHA: (En tono de reconvención) Mira, hermano... Luis, por Dios... que yo no paso a creé... ¿Es posible que te guste Nieves?

LUIS: Lo que conviene muchísimo gusta siempre, no seas tonta.

p. 39

Luis no tiene oportunidad de llevar a cabo su proyecto porque su boda no se realiza, pero el celoso marido de Margot, en ¡Aquí está mi mujer! sí piensa mantener a su antigua amante con la dote de la esposa. Ésta, para compensar, lo engaña con otro. De todos modos el tema está tratado con absoluta superficialidad, como corresponde a un vodevil que no intenta transmitir

ninguna opinión.

La idea del matrimonio como solución económica acampa en todos los niveles sociales y en hombres de diversas edades. Quizás el caso más patético sea el del pobre marqués de Vivir de ilusiones, casi anciano y sin tener ni para comer. Cuando encuentra a Ceferina, viuda, rica, dueña de una fábrica de pastas para sopa, ve el cielo abierto:

MARQUÉS: (Aparte) ¡Sopa!... ¡Una fortunita!...
 ¡Una mujer opulenta!... ¿Habré dado con lo mío?...
 ¡Milhambres!, ¿te habrás quedado sin la última, que era la canina? ¡Probemos!

p. 1089

El marqués es un personaje grotesco hasta en el nombre: Mil hambres y su función en la obra consiste en mostrar la propia claudicación mientras la protagonista femenina defiende sus sueños de grandeza a costa de los mayores sacrificios.

De todos modos Milhambres no inspira más que lástima. No ha sido capaz de ganar su sustento de joven y ya es tarde para empezar a hacerlo. Tony, otro noble arruinado, protagonista de La millona, está en la flor de la edad pero tampoco se decide a trabajar:

DAMIÁN: No trabajaron sus padres ni sus abuelos... y en todo su árbol genealógico... no se movió ni una rama.

p. 15

Tony acepta casarse con una mujer a la que desprecia con tal de verse fuera del pozo y si Pedrín, el hijo de nobles arruinados de El Creso de Burgos, pretende a Carmen también es exclusivamente por su dinero. Y es que el aristócrata sin fortuna

que busca su solución en un matrimonio ventajoso se ha convertido en un tipo de los más utilizados por las comedias del momento.

A la alta sociedad pertenece también Pololo, que aspira a casarse con Mari Bel:

POLOLO: Pues nada, chicos, ni la menor idea de que estábais aquí... Yo vine de excursión con mi novia... Ya sabéis, la condesita... Ese matrimonio de conveniencia. De conveniencia para mí.

p. 52

Casualmente la novia lo escucha y da por tierra con las esperanzas de Pololo.

Tato y Arturito son muchachos de la alta burguesía en Paramal, el mío. Al segundo le gusta la hija del administrador de Serafina, una viuda rica, pero sólo se decidirá por ella si el padre se casa con su administrada, porque la chica se convertiría en heredera:

TATO: ¡Sí, eh? ¡Pura ficción! La que me trae sin sentido es ésta (por Beatriz, hija de la dueña de casa) ¡Tú lo sabes! Como a ti Coquita, la hija de don Beltrán.

ARTURITO: No te precipites. La hija de don Beltrán no es que me gusta: es que me gustará muchísimo... si don Beltrán llega a casarse con tu suegra.

p. 7057

Coquita es consciente de que sus posibilidades dependen del dinero. No se siente humillada, ya que parece ser lo frecuente en su ambiente, incluso insta al padre para que concrete su unión con Serafina:

COQUITA: (...) ¡Verás tú lo que tardo en casarme

cuando pase, de ser la pobre hija del administrador, a ser la hijastra de doña Serafina Marondo, que no hay quien cuente el dinero que tiene!

p. 7050

No va a tener mucha suerte Coquita. La rica viuda no se casa con su padre y así se deshacen sus esperanzas de boda.

En Han cerrado el portal, Juanito coincide con los personajes de la obra anterior y ve su posible boda con Marisa como una excelente inversión, pues la muchacha es dueña de una considerable fortuna.

Entre los intelectuales, a falta de mecenas, también se busca una esposa con dinero. Al menos es lo que hace Adrián, según le confiesa a don Estanislao, abuelo de la muchacha a la que pretende en Literatura:

ADRIÁN: Don Estanislao, usted es un hombre comprensivo..., usted que ha casado a su única hija, tan bella, tan inteligente, con un fabricante de jabones y bujías, excelente persona, pero de una aplastante vulgaridad..., usted ha de comprender mejor que nadie la necesidad, en los tiempos modernos, de estas alianzas, compensadoras de las injusticias y desigualdades sociales.

ESTANISLAO: No hay duda, no hay duda...

ADRIÁN: Salvo la belleza, estoy en el mismo caso que su hija de usted... Mi inteligencia necesita también alianzas con el dinero.

p. 675

Adrián no logra conquistar a la nieta de don Estanislao, pero el comprensivo fabricante de jabones, que lamenta su fracaso, le consigue un puesto junto a un brillante escritor, padre de una muchacha casadera.

VALENTÍN: Le advierto a usted que la chica de don

Joaquín no es mal partido, porque las comedias..., gracias a la intervención de doña Paca, dan mucho dinero... Y una vez en la casa y como de la familia... (...)

p. 726

No todos los padres y abuelos son tan comprensivos, Juan Simón, "el enterrador", que a pesar de su apelativo es un hombre muy rico, teme que se acerquen a la hija por su dinero y vigila celosamente a los pretendientes.

Frecuentemente no es sólo el marido el que se beneficia con estas alianzas ventajosas. En ¡Allá pelfaulas! los más interesados y felices por la concreción de un matrimonio son los afortunados acreedores del novio:

TOMASA: Pues por qué es la boda más que por la dote. (Con misterio) La mitad de los invitados son acreedores del novio, que vienen a convencerse de la boda por sus propios ojos (...)

p. 35

No sólo la nobleza y la burguesía proporcionan ejemplos; las clases más bajas también tienen sus ambiciones.

En Papá tiene un hijo, Rogelio es empleado del dueño de casa. Se enteró de que en la familia hay un escándalo y están buscando un marido para una madre soltera. Él cree que la involucrada es la hija de su patrón y ofrece casarse y reconocer al niño, pensando en el dinero de la muchacha:

ROGELIO:(...) Ya ves que mis ideas son morales. ¡Casarme a toda costa!...; Pero no quiero casarme por pasión!... No debemos dejarnos arrastrar por nuestras pasiones, sino guiarnos por nuestra razón, que nos dicta no menospreciarnos; es decir: no darnos por me

nos precio del que podamos obtener.

p. 57

Rogelio está equivocado, la mujer con la que se debe casar es una zafia campesina a la que cree haber embarazado el señor. Se salva milagrosamente porque se descubre que el padre de la criatura es un mozo tan bruto como ella.

Otros no tienen miras tan altas y sí logran sus objetivos, como Nolasco, personaje secundario de El despertar de Fausto, a quien le gusta la buena vida sin tener que trabajar y opta por una mujer adinerada de ambiente semejante al suyo:

NOLASCO: Doña Facunda es una fiadora. Hemos hecho varios negocios juntos. Simpática, adinerada, de buen ver. Chico, yo estoy harto de trabajar y quiero darme buena vida los cuatro días que me quedan. Al fin y al cabo me llamo Domingo, y los domingos se han hecho para el descanso. La ocasión es impenable. ¿Qué te parece el proyecto?

FAUSTINO: Hombre, tú que conoces a la interesada... Dices que es buena persona...

NOLASCO: Buena persona. Pasta abundante. Seriedad absoluta. Discurre como una mujer de sesenta años.

FAUSTINO: ¿Cuántos tiene?

NOLASCO: Cincuenta y nueve cumpliditos. Eso es lo malo. ¡Si pudiera cambiarla por tres de veinte!... Pero, chico, para quien soy, no iré mal servido. Ahora voy a su casa. Me va a dar un pápiro de los mayores para que le compre el regalo de boda. Quiere un collar... Yo le pienso añadir una cadena, por que la pobre es un chucho.

FAUSTINO: Siendo así no te cases.

NOLASCO: Estoy curado de espanto. Lo primero es vivir(...)

p. 30

Tartana es el sinvergüenza de Papa la Truena que ha aprove-

chado casa y comida gratis con la promesa de un futuro matrimonio. Con el cuento de sufrir de amnesia, siempre se desentien-
de de su compromiso, hasta que la mujer se cansa y lo obliga:

TARTANA: Sí, señor. Una mañana que salía yo pa que me viera el médico nuevo me dice la Romualda, que ya saben ustedes que era mi patrona...

SERAPIO: Lo sabemos.

TARTANA: Bueno. Pues me dice: "A la salida de la consulta te vas a la Vicaría, donde ya tengo los papeles preparados pa casarnos. Si esta vez, como otras, se te olvida ir... que se te olviden también las señas de esta casa, porque esta puerta no se vuelve a abrir más pa ti". Me lo dijo de una forma que yo comprendí que estaba dispuesta a cumplir su amenaza y ponerme a dieta.

p. 79

En ¡Qué solo me dejás! encontramos a Tolomeo, un joven avis-
pado, que vive mimado por su patrona para quien es ya su futuro yerno.

Mientras en las obras anteriores las mujeres eran mayores y conscientes de que compraban un marido, en ésta la novia en cuestión es una muchacha enamorada que ve dolorida como sus ilusiones se desvanecen; Tolomeo ha aprovechado las buenas intenciones de la madre de colocarla lo mejor posible y su propia ingenuidad:

ÁFRICA: Sí, señor. Me imagino que Tolomeo, ahora que va a ser rico, con la mar de millones y la mar de fincas, gracias a que usted se ha muerto, acabará por no casarse conmigo. Y yo a Tolomeo lo quiero sin dinero, como antes, que usted no sabe lo que es querer a un hombre.

(...)

CARRILES: Pero, mujer... ¿Cómo te va a tomar el pelo?... Tú eres una muchacha joven, alegre, bonita...

ÁFRICA: Yo soy una birria, señor Carriles. ¿Se cree usted que yo soy tonta o que no tengo espejos en mi cuarto? Cada vez que me miro en alguno es cuando pienso que Tolomeo no puede hablarme en serio. Sí sí; si hasta ahora ha fingido, sabe Dios por qué será.

CARRILES: (Distraído) Por el miserable cocido.

ÁFRICA: ¿Cómo?... ¿Luego usted sabe?...

CARRILES: No, no... Yo no sé nada. Es que me obligas a sospechar también. (Aparte) ¡Caray con la tonta!... ¡Sabe más que Unamuno!

p. 72

En ocasiones no es el hombre el que va en busca de los beneficios que pueda aportar el matrimonio, se le acercan a ofrecerlos. Es el caso de Menos lobos..., en el que el cura se encarga de transmitir la oferta del padre de la novia:

CURA: Hoy me decía el Juanón:

"El día que encuentre un yerno
como es debido, lo doto
con mil reales en dinero."

COLÁS: (Despectivo)

¡Siempre el maldito interés!...

CURA: También le dará el majuelo
que tiene en el chaparral,
y los ocho o nueve almendros
que le compró al tío "Vedija";
diez fanegas de centeno
y el eriazó que tiene
del lado allá del otero

p. 18

Colás está enamorado de otra mujer que espera de él un hijo, sin embargo las listas de propiedades empiezan a hacer su efecto. Un recurso cómico más en esta parodia del drama rural:

COLÁS: Es que si fua verdá eso...
De modo que ica usted
que las mulas, el majuelo,

el almendral, un borrico,
 el erlazo, el otero...
 Pal rumbo que tie el Juanón,
 me se hace mu poco eso.
 (Pequeña pausa)
 Más por Colás que no quede.
 Dígale usté que yo aceto
 si encima da a la Sabina
 la media parte del guerto,
 un cebón pa Nochebuena,
 el carro con sus aperos,
 ¡La cabra que me crió,
 que le tengo mucho afeto!
 (Despectiva)
 ¡El interés quea a un lao
 cuando hay un queré por medio!

p. 19

Y en Barrios bajos es la madre de Guadalupe la que intenta conquistar al supuesto yerno enumerando la riqueza y las prendas personales de la hija.

Colás inicia su noviazgo con Sabina a pesar de los celos rabiosos de su amante, a la que tampoco deja de ver. No llega a la boda porque esta ingeniosa parodia termina con la absurda muerte de los protagonistas. Sin embargo Alfonso sí abandona a Paula en La marimandona, a pesar de que tienen una niña, y decide casarse con la hija de una corredora de alhajas que posee mucho dinero.

Tampoco se ha casado Carlos con María en He encontrado una hija, aunque no ha dejado a la criatura desprotegida. A la hora de pensar en hacerlo, su intención es la misma que la de los anteriores:

CARLOS: (...) He encontrado una mujer que asegurará mi porvenir.

p. 11

Carlos no es un joven desorientado que busca asentarse en un medio difícil, ni un viejo que se debate entre el orgullo y la miseria. Tiene la edad y la preparación suficiente como para haberse forjado una estabilidad con su propio esfuerzo, por eso su confesión lo hace más desagradable que al pícaro miserable o al cínico cazafortunas. De él se hubiera esperado otra cosa. Es el típico ser que defrauda.

En algunos casos la mujer tampoco sale muy bien parada de un matrimonio por interés: Es lo que augura Julia para su cocinera en La moral del divorcio:

JULIA: Conquistar a una cocinera no es tan fácil como parece. Se me ha despedido la mía; se casa; con mi vengador, como yo digo, porque es un sinvergüenza, que va derecho por todo lo que ella me ha sisado en los siete años que lleva en casa. (...)

p. 1036

No es que Julia piense que el amor es el único elemento deseable para formar un matrimonio, para ella casi pesan más algunas convenciones sociales, pero lo que ve aquí es que la pareja formada por su cocinera va a durar lo que el dinero.

En ¿Qué pasa en Cádiz?, las penurias se las llevan Crisanto y Severino. Se han casado con mujeres ricas, pero viven obsesionados con la idea de que ellas puedan solicitar el divorcio y dejarnos nuevamente en la pobreza.

Habíamos comentado que mientras en la mujer el matrimonio por interés movía a la compasión cuando surgía de la necesidad y al rechazo cuando nacía de la ambición, en el varón sólo se daba este último aspecto. También son utilizados sus afanes como elemento cómico.

Así en Los niños sevillanos encontramos una pareja de graciosos, Doroteo y la Chacha, que se llevan muy mal. Para dar celos, ella le paga a un pícaro con el objeto de que le haga la corte. Al fin se llega hasta la posible boda:

DOROTEO: ¿Que te casas tú con mi mujer? ¡Tú con la Chacha!... ¿Que tú te casas con ella por la Iglesia?

RAFAELILLO: Y por ocho mir reales, sí, señor, y por que me da pena y la he tomado cariño..., y porque todavía no está de mal ver.

p. 77

A veces aparecen escrúpulos. En Margarita, Armando y su padre, el protagonista considera indigno que su amante lo mantenga, algo que para Antoñito no sólo es natural sino deseable y que pone continuamente en práctica:

ARMANDO: Porque..., ¡escúchame, Antoñito! porque no quiero pensar que sea Margarita la que con sus re cursos...

ANTOÑITO: ¡Oh! Yo, en tu lugar, lo habría pensado ya. Y me habría frotado las manos de gusto. ¡Ahí es nada! ¡Una mujer con la está todo pagado!

p. 174

Antoñito logra su propósito y vive a costa de su mujer. En Adiós, muchachos, Jacinto sueña con poder hacer lo mismo, más cuando presencia que una compañera de cabaret se ha casado con un hombre de excelente posición.

En Las doctoras se caricaturiza la inversión de los papeles tradicionales que puede llegar a provocar la inserción de la mujer en el mundo del trabajo, sobre todo como profesional.

Si el personaje femenino toma el puesto del hombre, a éste no le queda más remedio que replegarse al que ha quedado vacante.

te.

Cachito busca trabajo y no lo encuentra: siempre han tomado una chica; González ve que su futuro depende de un buen matrimonio. Es su caso. Está casado con una doctora en Derecho y vi ve feliz a su sombra:

GONZÁLEZ: ¡Bah, tó tienes un gran porvenir, Cachito!
CACHITO: ¿Yo?

GONZÁLEZ: Marido de una doctora; de la encantadora Carmencita, futura doctora en Ciencias Naturales.

CACHITO: Es una solución. En mi casa somos tres hermanos y mi mamá dice que no estará tranquila hasta que nos vea casados a los tres. El mayor (...) ya se ha tomado los dichos con una boticaria. Y el pequeño habla con una auxiliar de Hacienda.

GONZÁLEZ: Un horizonte nuevo para el hombre de bien.

p. 20

Este cambio de los papeles tradicionales se repite en Mi distinguida familia: las tres muchachas de la casa trabajan y al varón se lo prepara para la boda con una vieja rica.

Cleopatra, en Korolenko, tiene un estricto programa para hacer de su novio un hombre a su gusto: primero se fortalece-
rá con gimnasia y luego estudiará. Mientras, ella será quien mantenga el hogar. Su padre no puede comprenderlo:

CLEOPATRA: Que se haga un hombre fuerte y ya tendrá tiempo de estudiar. Además, yo tengo mi carrera y nada nos ha de faltar.

SEVERO: Pero ¿oye usted esto, Tomasa? El hombre viviendo a costa de la esposa. ¿Y dices que es un vándulo? ¡Lo que es es un sinvergüenza!

p. 15

Lo notable es que se presenta como ridículo que el hombre viva del salario de su mujer, pero no de su herencia, algo

aceptado por tradición y ni siquiera mal visto. Si como apunta Geraldine Scanlon (22) "la riqueza es sinónimo de dignidad", está claro que procurarla hacía al hombre digno, aunque el camino fuera un matrimonio por interés. Y en el mismo esquema social, el tener que trabajar la mujer por carecer de ella sería humillante. Y más si era casada, porque entonces la humillación alcanzaría al marido.

2.3.3.- El cumplimiento de una función tradicional

Es natural que el varón, como la mujer, vea en el matrimonio la mejor forma de lograr su plenitud afectiva y a la vez una estabilidad deseable.

2.3.3.1.- La búsqueda del amor

En el apartado correspondiente a los personajes femeninos iniciamos este grupo con un ejemplo de Los amores de la Nati. La misma obra nos va a servir ahora: en correspondencia con el tipo tan explotado por la comedia de la muchacha que sacrifica un brillante porvenir por seguir los impulsos de su corazón se nos presenta Guillermo, que rechaza un matrimonio ventajoso preparado por su madre para unir su destino al de Nati:

GUILLERMO: Y a mí quiere endosarme una niña estúpida con muchos millones, pero no me gusta nada... Y eso no, don Licurgo; si tengo la desgracia de haber nacido sin fortuna, viviré de mi trabajo, porque estoy firmemente decidido a casarme sólo con la mujer que amo, pese a quien pese...

El hombre que llega al matrimonio por amor es frecuente, pero no aparece como motivo fundamental de la obra, algo que

así ocurre cuando la elección la hace el personaje femenino. De todos modos se destaca la figura del varón enamorado en Antón Perulero, Ama Isabel, Cinco lobitos, Cisneros, Clotí, la corredora, Como los propios ángeles, Como tú, ninguna, Con las manos en la masa, Cuidado con el amor, Cuatro corazones con freno y marcha atrás, Don Cascabeles, Doña Herodes, El ama, El báculo y el paraguas, El balcón de la felicidad, El casto don José, El circo de la verbena, El cuento del lobo, El debut de la Pa-tro, El despertar de Fausto, El gran ciudadano, El hogar, El loco de la masía, El nublado, El pan comido en la mano, El pe-ligro rosa, El príncipe que todo lo aprendió en la vida, El re-fugio, El suato, El Tío Catorce, ¡Engáñala, Constante!, Entre la Cruz y el Diablo, Equilibrios, Era una vez en Bagdad..., Es-ta noche o nunca, Eva Quintanas, Fuente escondida, Guillermo Roldán, Han cerrado el portal, He encontrado una hija, La comi-quilla, La corona, La culpa es de Calderón, La culpa es de ellos, La chica de Buenos Aires, La danza de los velos, La del manojo de rosas, La diosa ríe, La duquesa de Benamejí, La duquesa gitana, La españolita, La fama del tartanero, La fron-tera, La fuga de Bach, La guapa, La guerrilla, La inglesa sevil-lana, La locatis, La luz, ¡La maté porque era mía!, La menti-ra mayor, La mercería de la Dalia Roja, La "misa" más "misa", La mujer que se vendió, La pícara vida, Latigazos, Las del som-brerito verde, Las dichosas faldas, Las doce en punto, Las lle-mas del convento, Leonor de Aquitania, Literatura, Lo que ha-blan las mujeres, Los caimanes, Los gatos, Los niños sevilla-nos, Los Reyes Católicos, Manola-Manolo, Manón Lescaut, Mamá ilustre, Marcelino fue por vino, María del Valle, María "la Fa-mosa", Más bueno que el pan, ¡Mi padre!, Ni al amor ni al mar...

Papá Charlot, Papeles, Por tierra de hidalgos, Romance de fieras, Sevilla, la mártir, ¡Sola!, Sol en la cumbre, Solera, Tabaco y cerillas, Todo Madrid lo sabía..., Trastos viejos, Tu vida no me importa, Tú y yo solos, "Un momento", Una gran señora, Vaya usted con Dios, amigo, Venancia, la pitonisa, Vivir de ilusiones, Yo soy la Greta Garbo, Yo soy un asesino.

El listado no es exhaustivo y podemos encontrar más ejemplos dentro de las obras estudiadas.

A menudo las muestras más grandes de amor, que hasta llegan al sacrificio, las dan personajes secundarios.

2.3.3.2.- La búsqueda de la comodidad

Hay un grupo, que generalmente se acerca a la madurez, cuyo objetivo es estar bien atendido para el resto de sus días. Es lo que piensa Benigno, en La tonta del rizo, que pretende casarse con su sobrina porque la ve de pocas luces y ágil para el trabajo:

ELADIA: Porque ha llegado de Andalucía, a pasar aquí un mes, mi tío Benigno, el primo hermano de mi madre, que parece que ha hecho allá mucho dinero, y dice que le convendría casarse, porque necesita allí una mujer que le tenga limpia la casa y que no pience en perifollos ni en tonterías...

p. 1215

Por cierto que el interesado no consigue su propósito. Ella sólo es tonta en el apodo y no trabaja como los demás suponen, ni está dispuesta a casarse con quien no quiere.

En Mi querido enemigo, Perales tiene el mismo objetivo que Benigno, pero es un hombre de más tino y elige una mujer adecuada a su edad y condición:

PERALES: Yo he descuidado mucho esto del casamiento. Ahora noto la falta de una mujer que me atienda. Como me he pasado la vida viajando, pues es que no he tenido tiempo.

REGLA: ¡Hombre, no diga usted eso! unas bendiciones se echan en la estación.

p. 41

En La cursi del hongo, Blas Lechuga piensa en el matrimonio cuando se ve acuciado por la necesidad. Cuarentón acostumbrado a que lo atendiera la hermana, se siente desprotegido al casarse ésta. Estrella aprovecha para convencerlo de la conveniencia de cortejar a su vecina Luisa Fernanda, una señorita que está en la indigencia. La relación que comienza por interés, termina signada por el afecto común.

En ciertos casos la comadidad no se busca para sí, sino para los hijos huérfanos. Con esta intención se acerca Juan Manuel a Asunción en Entre la Cruz y el Diablo. También en ésta el interés se transforma en amor.

La causa de que la protagonista de Lo que fue de la Dolores llegara al matrimonio a pesar del escándalo fue que se la necesitara:

DON TOMÁS: (...) Además, que... tu marido nunca te quiso. Se casó contigo, pasando por todo y olvidando lo que tú habías sido, porque te necesitaba. En su viudez la casa iba manga por hombro y le hacía falta una mujer que le atendiera su casa, educara a su hija y cuidara de él; y esa mujer fuiste tú. ¿Entiendes? (...)

p. 17

No todos tienen suerte. En el apartado de expectativas, ya habíamos visto como El bandido Generoso se quejaba amargamente

de no ser atendido tal como había soñado antes de su boda. Y en La viudita se quiere casar, un personaje ve a otro predestinado a las tareas domésticas:

GUMERSINDO: Mal principio. Como se llegue a casar... usted limpiará los dorados y le dará cera al piso... ¡que se lo noto, hombre, que se lo noto!... ¡Que tiene usted una cara de atontao!...

p. 41

2.3.3.3.- La esposa ideal

Ya habíamos presentado a La tonta del rizo, a quien quieren casar sus aprovechados padres con un pariente acomodado. Éste tiene algún recelo, pero un amigo le hace ver que es la esposa ideal:

BENIGNO: ¿Hablas en serio? No; si la muchacha es mona y a mí me gusta; pero..., en confianza, Graciano, ¿No la encuentras tú tonta?

GRACIANO: De la cabeza. Pero eso, bien mirado, tiene sus ventajas. Una mujer que sea buena y trabajadora, sí, además, es tonta, es algo así como la felicidad, porque puedes hacer de ella lo que te dé la gana. Las peligrosas son las otras, las listas, las de iniciativas. (...)

p. 1215

Para la mayoría, la esposa ideal es la acomodada. En La plasmatoria, Efigenia piensa que una viuda rica es lo que su primo necesita:

EFIGENIA: Sobrina también. La marquesa viuda de Almiaras, hombre.

BARTOLO: ¡Ah, sí! No, no la conozco. Pero esa debe ser ya purí. Más de treinta y cinco desde luego.

EFIGENIA: Sí, pero guapa, Bartolo.

BARTOLO: ¡Prima!
 EFIGENIA: Metidita en carnes..., pero bien.
 BARTOLO: ¡Efigenia!...
 EFIGENIA: Sola en el mundo... con diez millones de pesetas...
 BARTOLO: ¡La pobre!
 EFIGENIA: Y tú soltero y sin linda...

p. 1026

La tía de Jaime en La culpa es de Calderón, tiene las mismas miras de Efigenia:

JAIME: ¡Pero tía!
 JUANITA: ¡Pero zobrino! ¿A qué aguardas? Te rodean buenos partidos. Tienes 29 años -que es lo único que tienes- y pensando en los secretarios de embajada pu so Dios en er mundo a las hijas de los millonarios.

p. 21

Como las mujeres no se entusiasman con el joven formal y trabajador, tampoco los varones lo hacen con la muchachita hogareña y dulce. Lo atestigua Juan Leandro, en La inglesa sevillana:

DONA FLORA: A ti, sobrino, por muchas vueltas que le des, lo que te conviene es una sevillanita casera, hacendosa, de buenas costumbres, de familia conocida...

JUAN LEANDRO: Sosa como una novela blanca.

p. 7326

Y en algunos casos resulta verdad. En ¡Todo para ti!, César se enamora de una artista de vida turbulenta y desdeña a Amalia, la mujer fiel y abnegada. Se casa con esta última por simple agradecimiento y si llega a amarla es porque los años de pacífica convivencia lo han vuelto sensato y porque la comedia

necesita un final feliz que ensalce los valores tradicionales.

Como César, Paulino, en La diosa rfe, se enamora de Rosita de Oro y rechaza cruelmente a Consuelito, en todo adecuada para él. Y es que el tema de "el príncipe azul" no es solo un sueño femenino.

Al revés de los anteriores, Tanito ha elegido esposa entre sus compañeras de hospicio. Como con su dedicación ha logrado hacerse médico, el director del establecimiento considera que Gloria es poco para él, que ha logrado ascender en la escala social:

LEONARDO: Sí, sí; pero Tanito puede esperar algo más, y perdona; no es que yo desprecie a la chica; pero un hombre como él..., vamos, tiene derecho a llevarse una mujer bien acomodada.

MADRE ALEGRÍA: ¡Le parece a usted! Está usted razonando como un prestamista.(...)

p. 59

Lo que mueve al director es su inmenso cariño por el muchacho, pero Madre Alegría va a tener razón y Tanito se casará con Gloria y la pareja será feliz.

2.3.4.- El rechazo del matrimonio

Un tópico muy utilizado en su vertiente cómica es el del horror que le causa al hombre el matrimonio: el listo trata escapar del compromiso y es el tonto el que cae en él. En ¿Qué pasa en Cádiz? lo atestiguan dos casados.

ZÓTICO: Ci, me cacé cuando era más bruto..

RECAREDO: ¡Como todo el mundo!

p. 33

Y en Me llaman la presumida, otros dos alardean de despiertos, aunque también acabarán casados:

CAYETANO: Es que si fuera espabilao, no se casaba.

BASILIO: De vez en cuando, atinas.

p. 56

Como el marqués de La culpa es de ellos, que le ha escapado por años al matrimonio, considerándolo un desatino hasta que se enamora de Carlota y decide hacerla su esposa:

DON BRAULIO: Es una virtud romana.

TITO: Y por lo mismo, me trae loco. Estoy viendo que el día menos pensado hago un disparate.

DON BRAULIO: ¿Un crimen pasional, señor marqués?

TITO: ¡Hombre, no! Me refiero a la Vicaría.

p. 52

2.3.4.1.- La postergación

Alargar la soltería y aún el noviazgo es otro de los lugares comunes de la comedia. Ya lo habíamos visto al comienzo del capítulo: para la mujer el matrimonio es su modo de realización, para el hombre, la pérdida de su libertad. Algunos convencen a sus novias con excusas muy razonables, como este personaje de Pepa la Truena, que quiere estar seguro antes de tomar tan importante decisión:

BENITA: Lorenzo de mi vida: bien que pienses las cosas; pero es que tú eres un exagerao. ¡Seis años estuvo pensando si se casaría conmigo!

LORENZO: Y así me ha salido de bien el matrimonio. Porque me casé cuando me convencí de que debía hacer lo.

BENITA: Claro que mientras lo pensaba tuvimos tres niños.

p. 77

También es partidario de las relaciones largas Nislo, en La moral del divorcio y sus razones muy sutiles e irónicas:

NISLO: El matrimonio ideal es el que llega por sus pasos contados, Usted tiene un amigo..., un amigo soltero como usted... Me he convencido de que la igualdad de estado es indispensable... Ustedes se quieren; no se habla nunca de matrimonio entre ustedes, por lo mismo que pueden ustedes casarse cuando quieran... Pasan los años.

ADELA: ¿Los años, dice usted?

NISLO: ¡Los años! Cuanto más años más bonito. Llega el invierno; el amigo fiel coge un catarro pulmonar; se asusta, piensa en que ya no es una criatura, piensa por primera vez en la muerte que acecha; piensa por primera vez en que debe testar a favor de la fiel compañera, que lo tiene muy merecido; piensa en lo que va a llevarse la Hacienda, de derechos reales, si la fiel compañera sólo hereda a título de amiga... Y el matrimonio llega por sus pasos contados traído por el natural deseo de todo ciudadano de defraudar en todo lo que pueda a la Hacienda pública.

p. 1022

De todas las razones que se han dado para llegar al matrimonio, probablemente esta sea la más ingeniosa. Pero no es exclusiva de Nislo; Román, en La Eme, aconseja al protagonista que se case con Esperanza, apelando a los mismos motivos:

ROMÁN: (...) y si ella te demuestra con su conducta que, aunque hija de un Tacón, digo Tocón, es digna de ser hija de un Amadís, ¿por qué, pedazo de mulo, para ahorrarte derechos reales, no te casas con ella?

(...)
Casándote con ella todo vuelve a ti, y los notarios y la Hacienda se quedan mirando el camino.

p. 923

Indudablemente es una sencilla solución para recobrar la

herencia que el administrador le ha robado a Pepe y que la hija quiere reintegrar, solo que él se resiste por parecerle un camino indigno. El amor de la muchacha y la insistencia de todos terminarán por convencerlo.

2.3.4.2.- Rechazo por dignidad

Si Pepe se negaba a casarse era porque su honorabilidad pesaba más que cualquier beneficio, aunque en definitiva, el dinero que la novia aportara fuera por derecho de él. Como este personaje, también Iñigo se niega, por dignidad, a casarse con Aurelia. Sus millones son una barrera que impide el amor de ambos. Sólo acceda cuando también él ha conseguido una brillante posición y no tiene por qué sentirse humillado ante Los quince millones de su mujer.

Aunque sus escrúpulos no son tan intensos como los de Iñigo, el novio de Rosita, en Papá tiene un hijo, también se encuentra molesto ante la fortuna de la familia. La chica le quita importancia e insiste en apurar la boda:

ROSITA: ¡Yo no me fío ni de mi padre! Tranquila estaré viéndote siempre a mi lado. Conque, animate, ricura; no seas tontito, precioso... ¡Si ya sabemos que no te casas por el interés! ¡Lo sé yo, que será quien te importe! Nada, nada; te dejase de remilgos y dignate señalar un plazo breve y perentorio... ya que no tienes que consultar con tus papás. Y tu tío, o quien sea, que pida pronto mi mano.

p. 20

De mucho más peso es la negativa de Carlón en Almoneda. Su dignidad le impide casarse con Cecilia porque la reconoce intelectualmente muy superior a él:

CARLÓN: Señor: que uno sabe cuál es su sitio... Mi

ra: si yo no fuera bruto, me casaría contigo, porque te merecería; y si fuera bruto del todo, también me casaría contigo, porque, aunque no me lo mereciera, no sería capaz de comprenderlo. Pero estoy en una situación intermedia, que es la peor, porque me doy cuenta de mis limitaciones. Me han lanzado a la vida con una brutalidad media y consciente, la más difícil de llevar: una brutalidad de bachillerato...

p. 466

En ningún momento se pregunta Carlón por los sentimientos y expectativas de Cecilia, que sí lo ama y tiene que verlo partir. Por lo visto la decisión de ella no tiene por qué ser considerada.

Tampoco tiene en cuenta Fernando el deseo de su novia de seguir ejerciendo su profesión una vez casada, en Las doctoras. Y apelando a una supuesta dignidad la abandona embarazada, porque se sentiría humillado al ser mantenido por una mujer superior a él en el plano laboral.

2.3.4.3.- Rechazo por egoísmo

Fernando regresa a asumir sus responsabilidades cuando consigue un nivel económico aceptable, pero en Adán o El drama empieza mañana. Alberto se niega a casarse con Irene, también embarazada, y cumplir con las suyas como padre.

Hay hombres que buscan una salida intermedia: el matrimonio con un sustituto para cubrir la deshonra de la mujer o para dar nombre al niño. El nuevo esposo suele recibir una suculenta compensación económica por el favor que hace al verdadero responsable. Es esta una fórmula harto frecuente que se caricaturiza en Papá tiene un hijo.

Y no es difícil encontrar sustituto. Miguel, en Lo que ha-

blan las mujeres, lo ha buscado tan sofisticado que hasta tiene su mismo apellido, así la hija se llamará igual que él:

CURRO: (...) Tú hiciste lo que debiste hacer para lavar tu falta: le buscaste a tu amante un marido, que además se llama Cortina, como tú, para que la criatura llevase tu apellido, y ese matrimonio se consolidó, y hemos vivido veinte años felices y contentos. La pobrecita llegó a tomarme ley. Te aseguro que a los pocos años de casados, ya no se acordaba de ti... más que cuando te retardabas en mandar la mesada, por ejemplo.

p. 6576

Modelos de cinismo Miguel, Curro y la mujer en cuestión. El primero, tapando un engaño con otro, los demás viviendo de los beneficios económicos de ese engaño.

El protagonista de Juanito Arroyo se casa todavía es más sinvergüenza que Miguel. Éste todo lo que pretende es que su esposa no se entere, aquél, que ha tenido un hijo con una pobre muchacha, casarla y evitar que sea impedimento para su boda con una niña de la alta sociedad.

Primero le hace creer al candidato a marido que le está otorgando un señalado favor:

JUANITO: ¡A cualquier hora, si no es a un hombre como tú le propongo yo a nadie casarlo con Pepi ya, pa que le dé nombre a mi hijo! ¡A cualquier horita! ¡Esto es un regalo, Conejero!

p. 6805

Luego trata de convencer a la madre del niño de que debe casarse con el sustituto:

JUANITO: ¿De manera que tú sabes que me quita el sueño la criatura, que estoy queriendo asegurarle

el porvenir y darle un nombre...?

PEPILLA: Er que le corresponde es er tuyo, Juan.

JUANITO: Y ¿quién se lo niega? ¡Hijo de mi sangre! Pero la vida empuja, la vida empuja.

PEPILLA: Pos si empuja la via y a ti te empuja a casarte con otra, vete ya y no te ocupes más de mí, ni der niño, que yo lo ganaré pa é.

p. 6807

Tan dignos propósitos quedan en la nada y Juanito termina por convencerla de su honestidad fingida diciéndole que se casa por el dinero de la novia:

JUANITO: (...) Sí; no me echés esos ojos; a la forzosa. Esa boda es un cable que me tiende la suerte pa que no me ahogue. Estoy arruinado.

p. 6808

Pepilla acaba por aceptar al padre sustituto y deja a Juanito con la buena conciencia del deber cumplido. Sabe que, de todos modos, no se hubiera casado con ella. Los que la rodean la felicitan por su decisión. Así solucionará el aspecto social y el económico:

CAROLA: Y tú, no seas tonta. Desídete. Lo que Juanito te propone es la salvación tuya, y la de tu niño... y la de tu viejo...

p. 6804

Miguelón, en Pluma en el viento, sotía igual que Juanito, con la tranquilidad de poder afrontar todas las indemnizaciones que sean necesarias:

JOSÉ LUIS:

Desde que murió el padre, Miguelón es el amo del pueblo, y como es joven y buen mozo y muy rico a él acuden lo mismo que alondras al reclamo,

las mozas. Las engaña, coge la que le gusta, si hay un padre que grita, le calla con dinero; si un hermano protesta, con el hambre le asusta; si una moza le aburre no falta un jornalero que, por un par de mulas o un pedazo de tierra, de su nombre hace capa que tapa el deshonor...; (...)

p. 293

Según el relato de José Luis, que no es aliado de Miguelón, las muchachas acuden entusiasmadas en busca de este candidato joven, buen mozo y rico; también conocen su fama, así que hablar de engaño es una exageración. Lo que sí existe es una total falta de responsabilidad, de la que es cómplice, como en el caso de Juanito, una sociedad que aplaude sus hazañas.

Paralelo al de la campesina y el señorito se da el caso del amo y la criada; La verdad inventada es un buen ejemplo. El protagonista había mantenido relaciones con una doncella de la familia. Como queda embarazada, la casa con otro, al que instala un buen comercio de antigüedades. Con el tiempo muere la amante y también la esposa, entonces el marqués quiere llevarse a la muchacha para que viva con él. Son muchos los que piensan que en realidad Almudena es hija de otro criado que también tenía relaciones con la madre:

JESUSA: ¡Que es hija suya, que es hija suya! Eso cree él y eso se ha creído ella, y eso cree también el panarra de tu tío Braulio, que por eso se casó sin mirar más que el señor Marqués le daba muy buenos cuartos (...)

p. 1092

Tiene un atenuante la actitud de Braulio: el estar enamorado de la mujer, que no se hubiera fijado nunca en él sin la

necesidad de legalizar su situación. Jesusa, la hermana, es muy cruel al señalarlo:

JESUSA: ¿Qué tiene que ver una cosa con otra? Él se casó como se casó porque no podía desairar al señor Marqués, a quien se lo debe todo, a más que él estaba muy enamorado de su mujer, y el que no tiene una posición y quiere llevarse una mujer guapa y vistosa, ya sabe que tiene que ser de segunda mano, y mejor es que haya sido antes que no después, que para un marido siempre es más desairado (...)

p. 1095

Mientras los demás maridos sustitutos que hemos visto son tan despreciables como los que los buscan para ocupar su lugar, porque los mueve la codicia, la figura de Braulio es patética: él ama a la mujer que lo acepta sólo para que sea su pantalla. Además quiere profundamente a la niña que motiva la boda, aunque en situación de permanente inferioridad, ya que ella también prefiere al citado marqués.

Hagamos un rápido balance de la postura que las obras asumen frente a la conducta reprobable de estos personajes. Adán o El drama empieza mañana (Felipe Sassone) presenta a Alberto como a un campeón de la cobardía y el egoísmo. Por eso labrará su propia desdicha y la de Rosa María; sólo Irene podrá rehacer su vida y ser feliz junto a su hijo. En Pluma en el viento (Joaquín Dicenta, hijo), la crítica hacia el señorito inmoral es clara y directa también; en cambio en Papá tiene un hijo, se da a través de la caricatura de un hecho desgraciadamente frecuente. Pero el supuesto seductor -rico, viejo y muy ingenuo- recibe su merecido castigo ante el regocijo del espectador.

2.4.- El matrimonio condicionado por la familia

Juís Araquistain, al hacer la crítica de las obras de Ibsen en España, se detiene un momento para considerar un fenómeno que puede haber afectado a la recepción. Está relacionado con la presión que las familias suelen ejercer a la hora de formar se un matrimonio:

Es natural que un teatro así haya sido mirado con re celo en España, por la sencilla razón de que pocos pueblos habrá que sacrifiquen tan frecuentemente como el español la personalidad del individuo a los cálculos de la familia. Desde niños se nos educa a hombres y mujeres en la idea de que el matrimonio de be ser un buen partido, un buen pacto económico. Sobre todo, en las clases media y alta. El noble arrui nado buscará en la advenediza pero próspera burguesía una coyunda que le permita desempolvar y dorar sus empobrecidos blasones. La muchacha mesocrática, que sólo ha aprendido a tocar el piano y a vestirse a costa de no comer, porque no le parece de buen tono ganarse la vida con un oficio honesto, esperará ávidamente al novio rico, vigilada y asesorada por su mamá, mujer de mucha experiencia y poco paciente con los amoríos románticos. Y el muchacho sin carrera, o con una carrera para cuyo éxito no tiene fe en sí mismo, porque no han sabido prepararle para la vi da, buscará también una mujer que, con su dote, le evite las molestias del trabajo y los dolores de la lucha. En la propia existencia rural, tan ingenua y pura en los poemas pastorales, veremos que el mozo o la moza no miran tanto las prendas físicas y mo rales del pretendiente como la extensión de sus tie rras y el número de sus cabezas de ganado. Hay, ola ro está, excepciones en las clases indicadas. ¡Cómo no habría de haberlas! Pero la mala distribución de la riqueza y una cobardía general ante la vida, fru to de una educación familiar lamentable, han viciado hondamente el matrimonio en España. (24)

Las reflexiones de Araquistain están muy bien representa-

das en el teatro de la época, y aunque no son los únicos motivos para la presión sobre los jóvenes, tenemos que reconocer que el aspecto económico y las conveniencias sociales resultan los de más peso.

2.4.1.- Las necesidades económicas

La protagonista de Prostitución confiesa que la llevó al matrimonio el deseo de evitar a toda costa, la desastrosa ruina de su padre:

LOBA: (...) Me casé para salvar
a mi padre del presidio.
Un desfalco que tapar,
y yo, forzada a evitar
la deshonra o el suicidio.

p. 18

El destino de la Loba ha sido muy duro. No ha podido resistir un matrimonio forzado y abandona a su marido en cuanto se enamora de otro hombre. Pero elige mal, pues Julián es un ser abyecto que la sumerge en la prostitución y la explota económicamente, hasta que desesperada, la mujer llega al crimen. De todos modos, el suyo es un caso límite. Lo frecuente es que el matrimonio se mantenga, aunque varíe el grado de buena convivencia.

Otra excepción es Elisabeth, en Martes 13. Tampoco sopor-
ta al marido impuesto y lo abandona:

DIONISIO: (...) Pero ¿cómo pudo usted dar en sus brazos, Elisabeth?

ELISABETH: ¡Ah! ¿Cómo dio usted en los de la boba? ¡Dieciséis años, dieciséis millones... y dieciséis parientes acuciándome!

p. 7136

De todos modos tiene más suerte que la Loba, pues Elisabeth consigue la anulación de su matrimonio.

En Las víctimas de Chevalier, doña Hipólita, a pesar de haberse casado por voluntad familiar, no puede quejarse de su marido. Sin embargo sigue soñando con amores románticos:

FELISA: Una fortuna tan grande como la de su marido trae en sí preocupaciones, le robará todo el tiempo.

HIPÓLITA: ¡Su fortuna! Esa fue la primera equivocación de mi vida; por su fortuna me casaron con él, cuando yo, más que el dinero, soñaba con lo que sueñan todas las mujeres jóvenes, con lo que sueña usted seguramente.

p. 8

Al final de la obra, Hipólita decide dejar de tejer ilusiones sin asidero para volcarse a remozar su matrimonio.

En Los quince millones, Aurelia heredará a una tía cuando contraiga matrimonio. Su padre, un sinvergüenza que está en la ruina, presiona a la muchacha:

MAX: (Temeroso) No tengo derecho a exigirte nada; pero... tú me salvarás ¿verdad, hijita?

AURELIA: (Doblando pausadamente el papel y devolviéndoselo) Cien vidas que tuviera daría por salvarte. Ya sabes que eres lo que más quiero en el mundo.

MAX: (Besándola conmovido) ¡Hijita bonita y buena!... (...)

p. 857

Como ya habíamos comentado, Aurelia e Iñigo se quieren, pero él se muestra reticente pues teme que lo crean interesado. Max no está dispuesto a afrontar la quiebra porque su futuro yerno tenga una visión de la vida distinta de la suya:

MAX: Tú eres el Quijote con mancha y todo, y tú te casas antes del veinte de diciembre o ella se casa con otro, porque para ella (Abrazándola) ¡Hijita buena, corazón de pajarito, pecho de pluma!... Para ella lo primero soy yo.

p. 876

La aflicción de la pobre Aurelia, presionada por su padre y su novio, llega al máximo cuando aquél decide suicidarse, así ella cobraría la fortuna y pagaría las deudas. Por cierto que la hija prefiere sacrificar su dicha y casarse con cualquiera.

Todo se arregla gracias a la ingeniosa intervención de la hermana de Iñigo, pero queda flotando la impresión de que a na die le importa Aurelia: para su padre es un medio para salir del paso, su novio sólo la acepta si se pliega totalmente a sus condiciones. Es un peón entre dos jugadores.

Muñoz Seca presenta una larga lista de padres que utilizan a sus hijas: Manolito, en Mi chica, quiere casar a la suya con el socio para disponer de más poder; Rosendo, en Papeles, pretende que Clara tape una estafa; el administrador de ¡Zape! bus ca unir a su niña con el sobrino del dueño para no perder el puesto; León, en La Oca vive del trabajo de Adela y Agapito; en ¡Soy un sinvergüenza! sueña con el marido que Elvira pueda conseguir:

AGAPITO: ¡Mírela ahí! ¡Corasón de su padre! ¡Er báculo de su vejé tiene que sé ésa! En cuanto yo la vista y la arregle...

GABINA: La casa usté con un prínsipe.

AGAPITO: Con un prínsipe, no; pero con un güen menestrá que trabaje y traiga los sábados sus seis jor nales a casa, usté calcule, comadre: seis por doce cincuenta que gane... son... espérese usté: setenta y cinco pesetas! ¡Y en er mundo yo, con quince duros todas las semanas pa mí!

GABINA: ¿Pa usted, compadre? ¿No se da usted cuenta de que los quince duros son der menestrá?

p. 848

Acorde con el título, de todos los del grupo, Agapito es el más sinvergüenza pero no el más codicioso, se conforma con poco. Peores son los padres de Eladia, La tonta del rizo, ya que primero la quieren casar con un tío de buena posición y después con el amo, porque les parece mejor partido. Sólo que como habíamos apuntado, Eladia es el prototipo de la muchacha as tuta en quien nadie puede influir.

Moyante, en Pitos y palmas, busca vivir a costa de algún ri co que se lleve a su hija. Aparece uno, pero sus intenciones son no casarse. Al padre no le importa con tal de poder disfrutar del dinero. Una amiga de la chica lo ve como una maniobra indigna:

MOYATE: Lo que te dé la gana. ¡Pero no he traído yo ar mundo una criatura tan cumplida como mi hija pa morirme de camarero de un cormac!

pp. 6448-9

Don Felipe, el padre de Milagritos, en Entre todas las mujeres, la ve como una inversión y la lleva a Madrid donde cree que hallará mejores partidos. Ella quiere a un muchacho del pueblo, pero teme que su padre lo rechace. Y él lo hubiera hecho de no enterarse que es heredero de una floreciente pastelería y, por lo tanto, resultará un excelente yerno:

DON FELIPE: Un negocio así endulza las penas, no ya de mi niña, sino de toda la familia.

p. 67

Claro que no todos los padres son iguales. Buenaventura, en

El alma de Corcho, a pesar de su ruina no busca una salida en el matrimonio de su hija, más aún, cuando ella la propone, no duda en rechazarla:

MARUJA: Aquí lo que hay que hacer es sostenerse hasta que papá termine su invento: eso es. Y si para eso es necesario que me case con Salomón, me caso con Salomón. No me gusta... pero tiene dinero y me caso con Salomón.

BUENAVENTURA: ¡Ese sacrificio, nunca, hija mía!

pp. 14-15

A veces lo que hay que salvar es la heredad familiar, como en el caso de La mujer de cera. María Eugenia accede de muy mala gana a comprometerse con un joven rico para rescatar los bienes suyos y de su hermano. No llega a casarse: su antiguo novio mata al futuro marido, desencadenando una tragedia.

Al revés de María Eugenia, una muchacha a quien le sobran lamentos y le falta voluntad, Victoria, La mujer que se vendió, está dispuesta a cualquier sacrificio con tal de conservar la casona en la que viven su abuelo y su hermana. La solución que encuentra es conquistar al comprador y casarse con él:

VICTORIA: Vamos ¡Viejo castillo! No saldremos de ti. ¡Entre tus muros se acaba de encerrar la mayor ilusión de una mujer! ¡Pero yo te acabo de ganar, viejo palacio de mis mayores!...

p. 62

Para Victoria, salvar a los suyos de la miseria total es algo semejante a una cruzada, en cambio el caso que presenta Pluma en el viento es francamente mezquino.

El padre de Mari-Blanca quiere casarla con un joven rico pero de pésimos antecedentes, porque con ese matrimonio se

valorizarán sus tierras, próximas a las del futuro yerno.

La prima Fernanda es el ejemplo de la boda entre una muchachita y un viejo rico. Mamá Inés, Adiós muchachos y Equilibrios presentan uniones que salvarán a la nobleza arruinada, aunque en las dos últimas obras prime el amor de la pareja.

2.4.2.- Las conveniencias sociales

Como se ha visto, es muy frecuente que la aristocracia empobrecida busque alivio en el seno de una familia burguesa y enriquecida. Ésta acepta la unión de buen grado como puerta de acceso a un mundo que les estaba vedado.

El duro protagonista de ¡¡¡Oro!!! busca insertar a su hijo en una escala social más alta:

GERARDO: He puesto toda mi ilusión en mi hijo. Aspiro a colocarlo muy alto. (...) Comprenderá mi deseo de que se case con una mujer que lleve al matrimonio, si no dinero, que él tiene de sobra, un nombre, una reputación que le abra de par en par las puertas del mundo.

p. 22

Antón, el nuevo rico de La Papirosa, cree tocar el cielo con las manos porque casa a Carmela con el hijo de sus antiguos amos. La madre de la chica no comparte su entusiasmo:

PAPIRUSA: Tú sólo piensas en la boda con el hijo de los que fueron tus amos. Estás orgulloso de eso, obsesionado. Yo tal vez veo a más distancia. Para una mujer como yo hay algo que no pueden ver tus ojos. Yo quiero que Carmela sea marquesa, pero antes quiero que sea feliz, que es lo más importante.

p. 24

María o La hija de un tendero presenta un caso semejante,

aunque no se llega a la boda. Tampoco logran sus objetivos, Federico, en El río dormido, Leonor, en Vivir de ilusiones o el duque de Las tres Marías. Los jóvenes imponen su voluntad.

¡Caramba con la marquesa! caricaturiza las aspiraciones de una arbitraria dama a mantener sus blasones. La hija se va a casar con un joven de su misma condición, pero ella lo impide cuando se entera de que su futuro yerno ha recibido sangre de un plebeyo en una transfusión que le habían hecho para salvarle la vida. También aquí los novios arreglan la situación con una mentira.

A veces los jóvenes no se rebelan como en los casos anteriores. En Un señor de horca y cuchillo se sigue la tradición de casar a los primogénitos de dos familias de alcurnia. Chicho tiene que cumplir con su obligación:

CHICHO: ¡Claro que la tengo!... Pero la tengo porque en mi casa no hay una peseta, y como por el testamento de nuestro tío abuelo, el barón de la Quinta del Manchao, fiel a la tradición queda dispuesto que al cumplir Paz Victoria los veinticinco años entre en posesión de la baronía con la obligación de efectuar su casamiento conmigo, para disfrutar de la renta del famoso señorío de los doce millones de pesetas, hete, tía, que romántico no te diré que yo no sea romántico; pero ¿quién desperdicia una disposición testamentaria tan... saneada? Ahora que maldita la gracia que me hace Paz Victoria ni la que yo le hago a ella.

p. 21

Chicho se sacrifica por el dinero. Paz Victoria que debe hacerlo por la tradición se muestra más reticente. Por fortuna, la aparición de otro personaje que sería la verdadera heredera, perdida en un naufragio, los libera del compromiso. Paz Victoria y Chicho podrán casarse con sus elegidos, libremente.

Sin aspirar a la aristocracia, varios padres buscan que sus hijos mejoren socialmente. Por eso un hombre que ha ganado la lotería en Paloma de Embajadores, cambia de barrio y prohíbe a los jóvenes de la familia seguir con sus noviazgos; aspira a algo mejor. Un amigo le demuestra que es absurda su pretensión:

EUSTAQUIO: ¡A ver si quies la Raquel Meller pa el Cayetano y un niño del Bienvenida pa la Encarna!

p. 14

Por cierto que no le hacen caso y él mismo termina volviendo a lo que había dejado.

Margot, en ¡Aquí está mi mujer! se queja de que sus padres, dueños de una gran fortuna, la casaran con un hombre al que ella no quería porque tenía carrera, que es otra forma de lucimiento en la sociedad.

Justiniano, en El juzgado se divierte, busca un buen partido para su hija dentro de su misma profesión:

JUSTINIANO: Hemos de estar en Sevilla dentro de unos días porque quiero ver si arreglo su boda con un teniente fiscal que lleva una carrera preciosa.

p. 36

Matilde ya ha elegido por su cuenta y su decisión es la que prevalece. En cambio en El Niño de las Coles, los padres de Esperanza rompen su incipiente romance con un verdulero y la casan con un hacendado.

En Yo no quiero líos! ni el protagonista masculino ni el femenino están de acuerdo con que sea la familia la que determine el matrimonio, pero como parece inevitable, Gerardo prepara una estratagema para saber si su futura novia lo acepta por cariño o por presiones: cómo todavía no se conocen hace que su

criado lo reemplace y él toma el lugar del otro:

GERARDO: Sencilísimo. Tú te presentas como yo y yo me presento como tú. Si, como recelo, la chica viene obligada por los padres a casarse, no pondrá ningún reparo y te acogerá con los brazos abiertos a pesar de tu facha.

p. 17

Julia, como era de suponer, se enamora del apuesto Gerardo. Pesa en ella la obediencia a sus padres, pero no tanto como para sacrificar sus sentimientos:

JULIA: (Sola) ¡Y pensar que tengo que casarme con quien ellos quieran! ¡No, pues yo no me someto! ¿No dijo el padrino que siempre que fuera de mi gusto? Se lo recordaré y que sostenga lo que dijo. Todo antes que casarme con un hombre tan vulgar y tan feo.

p. 29

Como resumen es de hacer notar que los hijos aceptan el matrimonio impuesto por sus padres cuando es la solución a la miseria o la quiebra. Ven que el sacrificio traerá como compensación el bienestar de toda la familia. Se muestran más reticentes o se rebelan abiertamente si lo que se busca es el ascenso social. Las nuevas generaciones son las que presentan mayor oposición.

También se puede oponer uno de los cónyuges a la voluntad del otro y luchar a favor de la libertad de elección del hijo como hace Elena en El río dormido, doña Irene en ¡Dispensa, Perico!...o Asunción en ¡¡¡Oro!!!

El de esta última ha sido un típico matrimonio de conveniencia mal avenido, tanto que al cabo de los años es la peor enemiga de su marido:

ASUNCIÓN: ¡Pues oye bien! ¿Tú recuerdas lo que hiciste para que fuera tu esposa?

GERARDO: Sí.

ASUNCIÓN: ¿Lo recuerdas bien? ¡Me compraste!

p. 45

Asunción, que está colmada de rencor, no va a permitir que el marido interfiera en la boda de su hijo:

ASUNCIÓN: (...) ¡Yo he sido una mujer sacrificada! Para mí la vida no tuvo más que amarguras. Y como tengo una triste experiencia de lo que es eso, no consentiré que hagas con Enrique lo que has hecho conmigo. ¡Enrique se casará con Amalia!

p. 47

No siempre son los padres los que condicionan los matrimonios de los hijos, a veces ocurre al revés, como en Han cerrado el portal. En ésta, Isabel acepta una boda para proporcionar a su hija un mejor futuro:

ISABEL: Mi hija era una mujer. No podía abandonarla. Su padre no me había dejado más que deudas.

MIGUEL: Se te ofreció este hombre generosamente, y te casaste.

ISABEL: No hay más historia. Una historia vulgar. En realidad me casó mi hija sin saberlo.

p. 23

María "la Famosa" se casa para beneficiar a Cristina con un apellido paterno, aunque en el fondo está enamorada y no quiere reconocerlo por orgullo. En Como los propios ángeles, Danie la utiliza la misma explicación. Le avergüenza que su hija sepa que ama a Pepe Luis.

En Adiós, muchachos, el padre se casa para que Alicia no se sienta responsable de su futuro y siga a su marido. Y en Mi ca-

sa es un infierno, Ángeles, para sacar al suegro del hogar de su hija, porque es fuente de problemas, lo convierte en su esposo.

El niño que va a nacer es el que impone que la relación de una pareja en Cualquiera lo sabe termine en boda:

BENITO: (...) hoy he tenido carta de mi hermana, de la Julita; ha tenido un chico.

PAULA: ¡Jesús! ¡Si no hace un mes que se han casado!...

BENITO: Pues ¿por qué cree usted que se han casado?

PAULA: ¡Qué vergüenza!... ¿Quieres decirme que si no hubiera sido por eso no se hubieran casado?

BENITO: Mire usted: siempre estarán mejor casados los que se casan por sus hijos que los que se casan por sus padres.

p. 283

2.4.3.- El deseo de proteger a la hija

No siempre los padres persuaden a sus hijos para que se casen por fines económicos o de prestigio, a veces lo hacen por temor a un futuro lleno de soledad. Lo que se busca en este caso es seguridad, sobre todo para la mujer.

En La risa, Estrella acepta una boda por poder para tranquilizar a su madre, que al quedar viuda ve muy negro su porvenir y el de su hija:

ESTRELLA: A esa vida me arrastró ciegamente, a la muerte de mi pobre padre, el miedo que a mi madre le entró: "¿Qué iba a ser de nosotras?" ¡Se vio pidiendo limosna por las calles! Y puso los ojos en Hipólito, a quien yo conocí y traté sólo de niño, (...) En resumen: que un buen día me propuso casarnos... ¡Y mi madre perdió la cabeza!

p. 7010

El marido no aparece, lo que destruye más las ilusiones de la madre que de la hija y las obliga a mantenerse por cuenta propia después de todo.

También Carmen, en Tabaco y carillas, ~~se~~ casa para dejar tranquila a su madre, pero desprecia a su marido:

JIMENA: ¿Y por qué te casaste con él?

CARMEN: Por darte el gusto; porque yo tenía veintiocho años, ya habían desfilado una infinidad de novios y tú llorabas cada vez que se iba uno de ellos. (...)

p.16

A Jimena no la mueve el miedo a quedar en la indigencia ni el deseo de mejorar su situación. Ella trabaja y gana su sustento y el de las hijas. Su intención es más desinteresada que la de la madre de La risa, solo pretende ver a Carmen bien colocada y mejor conceptuada en la sociedad.

Su deseo coincide con el de don Agustín en Ni al amor ni al mar... Desea morir con la tranquilidad de haber dejado a Paulina amparada por un buen hombre y como no tiene ningún pretendiente, le sugiere la boda con don Víctor, un médico mayor:

AGUSTÍN: Ya lo sé; pero me apena oírte; yo no quisiera... No me atrevo a pensar en otra solución...: un matrimonio... de conveniencia, claro es; un marido que fuera como un padre (...)

p. 18

Paulina acepta sin titubeos. El padre, muy considerado, insiste en que no quiere un sacrificio. La respuesta de la muchacha es sincera: se casa para no desairar a un buen amigo, para dejar tranquilo al padre y porque también a ella le conviene frente a la soledad y el desamparo que le aguardan en el mundo.

En la misma obra don Víctor casa a su sobrina con un discípulo utilizando argumentos semejantes a los de don Agustín. Pero sus intenciones no son tan limpias, ha visto que Paulina y el joven médico se atraen y quiere poner una barrera entre ambos.

Su plan no tendrá éxito y la inocente sobrina será la principal víctima.

2.4.4.- La mujer soltera como carga

En Fuente escondida, Berta intenta casar a su cuñada Nadala y sacarla así del hogar para que ella pueda ser reconocida como señora. La joven es una molestia para el matrimonio de su hermano, no por ser carga económica, ya que es ella la que lleva la explotación de la finca, sino por su incuestionable superioridad.

Pero el caso de Nadala no es el frecuente. Lo común es que la soltera que no sabe ganarse la vida, una vez muertos los padres, resulte una gravosa carga para los deudos masculinos. Pocos años antes de la época que nos ocupa, Margarita Nelken protestaba airadamente contra esta costumbre, tan cómoda para algunas y tan injusta para otros, que no tendría razón de ser si la mujer fuera capaz de mantenerse:

Aquí resulta ridículo para muchos el trabajo de una mujer; pero a todo el mundo le parece natural la posición de una mujer dependiendo por completo del trabajo, no ya de un padre o un marido, sino de un hermano, de un tío o de cualquier deudo masculino; y una muchacha, sana y fuerte, vive muy cómoda y muy naturalmente a costa, por ejemplo, de un hermano al cual esta carga servirá de impedimento para todo el porvenir. Y ¿cómo no ha de ser déspota, cómo no ha de sentirse agraviado el hombre que no se puede casar porque tiene que mantener a sus hermanas, o el hombre

casado que ha de vivir miserablemente porque, además de los gastos de su hogar, ha de sufragar las necesidades de una hermana, de una tía, de una cuñada, jóvenes y robustas como él? (...)

(24)

Carmita, en El hogar, es consciente de ser un peso en la vida de su hermana y su cuñado y ansía casarse como solución propia y de los demás:

CARMITA: ¡Pero, si es mi caso! Yo, como Isabel, no tengo padres; vivo recogida por una hermana casada. Mi cuñado es buenísimo y mi hermana -¿qué le voy a decir?- es una santa. Pues, a pesar de ello, en los ratos de felicidad, el matrimonio se aísla con sus hijos y a mí me dejan abandonada en mi cuarto, sola con mis pesares, como si les molestase mi presencia o quisieran darme a entender que no tengo derecho a participar de sus alegrías. ¡Soy la que estorba! Por eso, siempre que le escribo a mi novio le digo lo mismo: ven pronto a sacarme de esta cárcel.

p. 12

Carmita no tiene novio, sus cartas son el resultado del buen humor que pone para permanecer a flote en un mundo que siente ajeno. Insiste tanto en casarse que logra convencer a Santiago que, ya que no ha conseguido hacerlo con la mujer que le gusta, ella es el mejor sustituto que puede encontrar.

En ¿Quién tiene vergüenza aquí?, Joaquín está desesperado por casar a su hermana:

JOAQUÍN: Lo que hace falta, Dios clemente, es que te apiades de mí. ¡Un novio!... ¡Un marido! Alguien que la aguante...

p. 10

Clotilde, que hace todo lo que puede, pone sus ojos en Luis.

Como éste huye del matrimonio y más de las solteras, para conquistarlo se hace pasar por esposa del hermano. Las cosas se enredan y Joaquín no puede formalizar su relación con Antonia porque todos lo creen casado:

JOAQUÍN: Tiene usted razón. Me cegó el ansia de casarla y me allané al embuste como me hubiera prestado a cualquier otro disparate con tal de conseguirlo. (...)

p. 36

También tiene prisa en verse libre de su hermana Beltrán, en ¡No hay no!:

BELTRÁN: ¡Ay!..., y lo bien que me vendría una pensioncita para el extrajero. Me llevaría a mi hermana a ver si la colocaba por allí, y listo. Porque no sé si me caso o no con Oportuna; pero mi hermana es para mí una rémora espantosa. (...)

p. 434

Sabina está tan desesperada como Beltrán, hasta que logra enamorar a un inglés estrafalario y puede dejar en libertad de acción al hermano.

Concha Moreno está acostumbrada a arreglar la vida de todos los que la rodean y hasta casa a una tía ya mayor y consigue un lugar propio para ella:

CUQUI: La Concha, que no sabía qué hacer con una tía carnal suya, y, como yo fui compañero del padre, me la endosó y nos puso una frutería.

ARTURO: ¿Buen negocio, no?

CUQUI: La frutería, sí; lo otro, lo del matrimonio, regular na más; pero lo dispuso ella y vamos viviendo gracias a la fruta... y a mi sobrina.

p. 10

La Dorotea no es una carga económica ni una molestia. Además quien la casa no es un hermano o un tío sino su madre, y lo hace para librarse de responsabilidades porque teme a los escándalos. A pesar del matrimonio no puede evitar que su hija caiga en ellos, pero al menos ya no la alcanzan.

Doña Clodomira, en Cuidado con el amor, actúa igual que la madre anterior, del siglo XVI. La impulsa la comodidad. Su hija es una molestia y lo mejor es endosársela a alguien:

DOÑA CLODOMIRA: ¡Ay, sí, Alejandrína; casadme a esa hija, y libradme de la deshonra! ¡Y luego que es la única que me queda por casar!... ¡Tan bien como me quedaría yo solita!

p. 15

2.4.5.- Prohibición de contraer matrimonio

En el otro extremo que los personajes anteriores que buscaban el matrimonio a toda costa, están los que impiden que las muchachas lleguen a él. Lo que ocurre más a menudo es que rechacen a alguna persona por enemistades familiares o porque no les merezca confianza, pero en El pacto de don Sebastián, Aníbal ahuyenta a todos. No quiere que se case su sobrina por simple egoísmo, para que lo atienda a él. En la misma obra, don Rosendo no autoriza la boda de su hija hasta que el novio pueda pagar una suma semejante a los gastos que, según el padre, le ha ocasionado la niña desde el nacimiento.

Sempronio, en Los Julianes, condiciona su consentimiento a las posibilidades económicas del yerno, pero no porque quiera dinero para sí; lo que busca es seguridad para su hija.

Por orgullo de clase algunas madres impiden los noviazgos de sus hijas en El atajo, Las del sombrerito verde o La casa

Bernarda Alba. En las dos primeras piezas, las muchachas pueden sobreponerse a la arbitrariedad y encauzar sus vidas. La hija de Bernarda tiene menos suerte:

LA PONCIA: (Siempre con crueldad) Bernarda: aquí pasa una cosa muy grande. Yo no te quiero echar la culpa, pero tú no has dejado a tus hijas libres. Martirio es enamoradiza, digas lo que tú quieras. ¿Por qué no la dejaste casar con Enrique Humanas? ¿Por qué el mismo día que iba a venir a la ventana le mandaste recado que no viniera?

BERNARDA: ¡Y lo haría mil veces! ¡Mi sangre no se junta con la de los Humanas mientras yo viva! Su padre fue un gañán.

pp. 895-896

Desgraciadamente Martirio no se entera nunca de la maniobra de su madre, así que se siente desdeñada por el muchacho. Este hecho aumenta su complejo de inferioridad y la hace más resentida:

MARTIRIO: Es preferible no ver a un hombre nunca. (...) Dios me ha hecho débil y fea y los ha apartado definitivamente de mí.

AMELIA: ¡Eso no digas! Enrique Humanas estuvo detrás de ti y le gustabas.

MARTIRIO: ¡Inversiones de la gente! Una vez estuve en camisa detrás de la ventana hasta que fue de día porque me avisó con la hija de su gañán que iba a ve nir y no vino. Fue todo cosa de lenguas. Luego se ca só con otra que tenía más que yo.

p. 858

Martirio seguirá prisionera de la fealdad real y de la humillación inexistente y el recuerdo de ese desprecio que cree que han sentido por ella rubricará para siempre su fracaso como mujer.

2.5.- El matrimonio equilibrado

En este apartado fijaremos nuestra atención en los casos especiales de algunos matrimonios que por haber durado varios años pueden mostrarnos su dinámica interna y señalarnos si han sido éxitos o fracasos; cada uno tendrá su clave, pero hay rasgos comunes que se pueden agrupar.

2.5.1.- Esposos compañeros

El equilibrio, la comprensión y la tolerancia suelen ser, además del amor, buenos cimientos para una relación madura y satisfactoria. Hay ejemplos de parejas con varios años de unión feliz gracias a la sensatez de ambas partes. Así, en Los Reyes Católicos, Melchorcito se asombra de que don Lucas y su mujer se lleven tan bien a pesar de sus opuestas ideas políticas:

MELCHORCITO: ¡Caray! Me sorprende, don Lucas, que siendo usted jefe de la facción republicana en el municipio, y un descreído contumaz, esté tan al corriente de las cosas del clero.

DON LUCAS: ¿Olvida usted, querido, que mi mujer es la mayor beata del contorno?

MELCHORCITO: (Riéndose) Tiene usted razón.

DON LUCAS: Lo que no quita para que seamos un matrimonio modelo. Eso es aparte. Ella respeta mis convicciones y yo las suyas.(...)

p. 12

Ejemplo de cariño y tolerancia resulta también el matrimonio de Alejandrina y Servando en Cuidado con el amor. Están preocupados por su hija, que se había casado muy enamorada, pero cuyo matrimonio no parece funcionar como se esperaba. La chica pretende quitarle importancia a esos temores:

ELISA: Sí, sí, mamá..., lo mismo. Pero, vaya, hay

que hacerse cargo de la vida íntima, la vida de todos los momentos tiene exigencias y realidades que les quitan poesía a esos sueños locos de amor sin nubes... No es lo mismo hablar con el novio que discutir con el marido. Cuando discutes con el novio cedes siempre, porque, si acaba de llegar, no quieres que se esté contrariado, y si va a marcharse no quieres que se lleve una mala impresión. Pero cuando es el marido, como se va a quedar en casa, prefieres que tu razón prevalezca, por si acaso. Y claro, eso da a las discusiones un carácter menos amable.

DON SERVANDO: Como no se haga lo que hacía yo con tu madre en eso de darle la razón, que se la daba por meses, como el pedido de la tienda. Y ella iba tomando la que necesitaba para el gasto.

ELISA: (Riendo) ¡Qué gracia!

ALEJANDRINA: Pues no sabes las discusiones que nos hemos ahorrado con ese sistema. Porque la razón en los matrimonios es una cosa de necesidad doméstica, que maneja mejor la mujer.

p. 44

Con humor, cordialidad y compañerismo han encarado sus relaciones los padres de Elisa y los muchos años de estar juntos avalan su éxito. No puede decir lo mismo la hija, que a pesar de la gran ilusión que la llevó al matrimonio, termina divorciada.

Esta comedia presenta el caso de otro matrimonio, el de Angelita y Juanito: ella, frívola y alocada; él, en apariencia un tonto fácilmente manejable. Todos apuestan a que el matrimonio de Elisa será un éxito y el de Angelita, un fracaso. Sin embargo las cosas se dan al revés. El marido de Elisa es desconsiderado y egoísta; además, pronto la engaña con otra mujer. Juanito, que sufre el desprecio de su esposa, un día se rebela, golpea a un rival con el que la muchacha estaba coqueteando y así gana su admiración. El matrimonio da un giro de ciento ochen

ta grados.

¿Cuál es la tesis de esta farsa cómica? Si el matrimonio con los mejores auspicios resulta un fracaso y el disparatado, fundado en la conveniencia, un éxito... ¿Qué hay que hacer para conseguir una unión estable y feliz? La obra parece contestar con un "¡qué sé yo!" como Casilda responde en Las doce en punto a la misma pregunta hecha por su cuñada. Mucho parece obra del azar, pero también de la conducta de los personajes. Elisa no sería desgraciada si su marido no la ignorara. Angelita no se hubiera vuelto cuerda si Juanito no hubiera conseguido hacerse admirar. En estos dos casos el éxito o el fracaso depende del varón, pero más que nada por necesidad del contrapunto estructural que es la columna vertebral de la farsa. De todos modos, entre los matrimonios esquematizados de Elisa y Angelita y el estereotipado de doña Clodomira, madre de esta última, resalta el cuerdo y cálido de Alejandrina y don Servando, como para servir de ejemplo.

Es frecuente el matrimonio mayor bien avenido como telón de fondo en muchas comedias, raras veces pasa a protagonista, pero sí lo hace en El gran ciudadano.

Entre los jóvenes, Valentina, protagonista de ¡Oh, oh, el amor!, es un ejemplo de la mujer que ha encarado el matrimonio como comunión entre esposos. Muchacha rica, se ha casado con un pobre, cosa que en vez de amilanarla, incentiva su innato espíritu de lucha:

VALENTINA: Pero si el amor anda con los pies, ¿para qué quiere las alas? ¡No muñeco! Cuando es hondo y fuerte, como el mío, es eso: fuerte, joven y no se cansa. Mirame a los ojos. Como me miraste por primera vez cuando estabas a mi lado de uniforme, a mis órdenes. ¿Crees que el amor, el nuestro, puede morir?

Si somos pobres, a luchar por la vida apoyados el uno en el otro. A remar juntos para llegar a puerto. Y que cuando uno se canse pueda decir tranquilo: "Ahora tú, rema tú un poco" (...)

p. 60

En Equilibrios hallamos otra pareja que ha descendido de la opulencia y trabajan los dos unidos para labrarse un futuro.

Télcida y su marido, en La chica de Buenos Aires, en un ambiente politizado y con dificultades para conseguir trabajo, se han repartido las opciones y las tareas:

TÉLCIDA: Que nos hemos repartido la lucha por la existencia. ¿Que vienen los de Mussolini? Pues él a ganar, y yo la reina de mi casa. ¿Que vuelven los intelectuales? Pues nada, yo laica y él prepara la comida y hace las camas.(...) ¿Vamos a sujetar el codo a la derecha o a la izquierda cuando el estómago cae en el centro?

p. 20

Aparte de las ideas políticas de la pareja, o mejor dicho su carencia, pues ni Télcida ni su marido las tienen y si se adecuan a una u otra es porque no encontraban trabajo de otro modo, éste es uno de los pocos ejemplos en que se ve a los dos cónyuges repartiendo las tareas del hogar. No se cuestionan si corresponden a la mujer o al varón. Hay que hacerlas. No eligen, son las circunstancias las que se imponen, pero aceptan una u otra función sin falso orgullo ni sentimientos de humillación.

Hay abundantísimas citas sobre mujeres que mantienen su hogar trabajando porque sus maridos se niegan a hacerlo, pero pocos casos en los que ellos colaboren en el aseo. Quizás, La cartera de Marina, en la que Luis debe ayudar en la casa al declararse una huelga de criadas, pueda servir también de ejem-

pio, pero es una ayuda esporádica y forzada, cuyo único fin es provocar la risa. El caso del marido de Télcida, que se hace cargo de todas las tareas domésticas como resultado de un acuerdo con su mujer, es el más innovador y falto de prejuicios.

El matrimonio de Yuli y Reve en Tu vida no me importa, debe aparentar, como el anterior, adhesión a ideas no compartidas para conservar sus empleos. El hecho de que sean excelentes compañeros y pongan en todo mucho humor les hace soportable la farsa hasta que pueden librarse de ella.

También modelo de compañerismo son Manena y Molina, personajes secundarios de Eva Quintanas. Ella es informal y aparentemente frívola, contrastando con la profundidad de sus hermanas. Él, un aviador que espera un ascenso para casarse, jovial, dotado de paciencia y buen humor.

En algunos aspectos Manena es moderna: viste a la moda, ama la velocidad... En otros, muy tradicional, ya que piensa que el que debe trabajar es el hombre y se ha propuesto como meta el matrimonio. Pero cuando llegan los momentos de crisis de la protagonista, su hermana, se la ve actuar como un ser generoso y entrañable.

Su gran fortuna es el perfecto ensamblaje que forma con Molina. Su relación basada en la lealtad y la camaradería hace que compartan tanto lo bueno como lo malo. Así el muchacho es su gran apoyo cuando Eva es abandonada por Jorge Bial:

MANENA: Aunque quiera dominarme, no lo puedo remediar...; ¡me da tanta pena que le hagan una charranada así a esa mujer tan noble y tan leal!... (Echándose a llorar) ¡Tanta!

MOLINA: ¡Eh, eh, eh! Tú y yo, como si fuéramos uno solo a defenderla hasta donde podamos, incluso a tiros si es menester.

MANENA:(Conmovida) ; Molina!

MOLINA: Pero tú y yo sin perder un instante nuestro buen humor...;que es nuestra gran fortuna, Manena!

p. 29

Razón tiene Molina, el humor y la profunda comunicación son el denominador común de este noviazgo tan sencillo. Jamás apelan a los celos. No necesitan ningún estímulo, le basta a cada uno la verdad del otro. Así, cuando llega con el ascenso la hora de casarse, lo deciden con la misma naturalidad con que han llevado todo en el noviazgo:

MOLINA: Ahora resolveremos, si ella quiere, la fecha de nuestra boda.

MANENA: Por mí ya lo sabes: ¡vamos retrasados, Molina!

p. 41

Luego de fijar la fecha, lejos de efusiones románticas, el diálogo sigue con lo que cada uno tiene y aportará al matrimonio:

MOLINA: Y ahora cinco minutos de gravedad para tratar la cuestión financiera, enojosa..., ¡pero indispensable!

MANENA: Vamos a las finanzas.

MOLINA: Tú no haces un gran negocio casándote conmigo, que no tengo más que mi sueldo de aviador.

MANENA: La verdad, gran negocio...

MOLINA: Y yo no soy un buscador de dotes casándome contigo, que, según los últimos balances no tienes ni una peseta...

p. 49

Los dos pueden recurrir a la parte de la herencia que les corresponde por sus padres muertos, pero no lo van a hacer, también para el dinero quieren bastarse a sí mismos:

MOLINA: (...) Y ahora pregunto yo: ¿vale la pena por dos cuartos de causarles una inquietud a tu viejo y mi vieja...?

MANENA: ¡Qué ha de valer!

MOLINA: Entonces, ¡ojo a la lógica, Manena! Por poco dinero podemos quedar al pelo.

MANENA: Pues por mí..., ¡quedemos al pelo!

MOLINA: Ni tú pides, ni yo pido, y cuando venga algo, ¡ya vendrá!

p. 50

Modelo de cordura y amistad es esta pareja que no solo piensa en sí misma sino en los que la rodean. Quizás su mayor encanto resida en la franqueza con que encara todas las situaciones y en su constante diálogo. Muy distinto su enfoque al de Elisa, en Cuidado con el amor, que había cedido siempre en el noviazgo, para que el novio no pusiera mala cara y cuando, ya casada, intenta hacer valer sus puntos de vista, ve que le es imposible porque habla con un extraño.

Ramón y María, personajes de El refugio, pertenecen a distintas clases sociales. Ella, noble empobrecida; él, obrero hijo de sirvientes de la que fue una gran casa. El muchacho la ha ayudado, se han tratado como compañeros y amigos y al fin deciden casarse. La tía lo ve como un matrimonio desproporcionado:

RAMÓN: Vamos, no seas tonta, tía. Tú has vivido una época que ni Maruja ni yo hemos vislumbrado siquiera. Ni ella se ha visto tan alta ni yo tan bajo. Ni ella ha conocido la opulencia de sus padres, ni yo el servilismo de los míos. La pobreza que iguala diferencias, nos ha hecho convivir en el mismo plano, y el cariño que no sólo las iguala, sino que las borra, nos ha hecho ver que hemos nacido el uno para el otro.

p.787

Según Ramón han cambiado los tiempos y con ellos las per-

sonas. Esta pareja piensa consolidarse en el plano de igualdad que la vida les ha proporcionado. Y Lisardo, que en Cinco lobitos representa al hombre de avanzada, al proponer matrimonio a la protagonista lo hace con un proyecto de vida basado en el compañerismo:

LISARDO: Mi compañera, sí; la que comparta la vida conmigo; la que a mi lado pase alegrías y afanes; la que trabaje a la par que yo... ¿Quieres serlo, Mari-sa?

p. 6889

No sabremos qué puede suceder con estas nuevas parejas, si alcanzarán el éxito de las primeras que hemos visto en este apartado y en cuya estabilidad no había influido la nueva época pero sí el sentido común. De todos modos, el tema del compañerismo dentro del matrimonio, que llevaría al equilibrio, es uno del momento y está encarado también por el periodismo. Como ejemplo tomamos estos párrafos de un artículo del ABC del año 1932:

Un juez de Chicago, que lleva ya fijadas más de cien parejas, ha declarado que, para la felicidad conyugal, la amistad fragua mejor que el amor.

(...)

Como tema, no como autoridad, sino como criterio, ya puede ser interesante -indudablemente lo es- la teoría del Juez Casey. "Para que un matrimonio sea feliz -ha dicho- es necesario que exista amistad y compañerismo entre los cónyuges, sentimientos que da difícilmente el amor cuyo sentimiento dominante son los celos. El amor es algo intangible, que no sirve para la vida corriente."

(...)

Si la felicidad ha de venir de la amistad del hombre y la mujer, el mundo ha de ser más feliz. Hoy los dos son más amigos. Van juntos a la escuela. Van jun

tos a la piscina. Van juntos a solearse y a disputar se empleos y a compartir oficinas. Se hablan de tú sin respeto cortés, no se ceden la acera, ni el asiento, ni hay distancias convenidas que antes se tenían por convenientes. La sola mención provocaría sonrisas.

(...)

Pero volvamos al tema. Hoy existe amistad de hombre y mujer, que ha de influir poderosamente en el matrimonio. Se tratan más y mejor. La mujer es una amiga deliciosa. Antes una mujer no era una amiga, o no era nada o lo era todo. Es posible que tenga razón el juez de Chicago: que la amistad y un buen libro de cocina sean más eficaz, más perdurable (sic) que el amor enturbiado de celos. Pero lo que se haya ganado en serenidad, se ha perdido en emoción. Aquel factor incógnito, de juego de azar, era delicioso. Aquella inquietud llenaba una vida. Y esto ya es algo, señor juez.

(26)

No está de acuerdo el autor del artículo con el juez, más bien se acerca a la idea que Nora, en El peligro rosa, tenía del matrimonio como un mar tempestuoso. Como vimos al comienzo del capítulo, ella se nutría de grescas, disputas y sobresaltos. Las necesitaba para ser feliz. A pesar de tal ambiente, parecía que su tercer marido se había adaptado y se declaraba dichoso, lo que señala que cada pareja tiene su dinámica y su modo para llegar al equilibrio.

2.5.2.- La lucha por el equilibrio

¿Qué sucede cuando los cónyuges tienen distintas concepciones? De la buena o mala voluntad que se ponga en la búsqueda de soluciones dependerá el resultado.

En Manola-Manolo la protagonista ha meditado mucho sobre los posibles obstáculos que puede sufrir su matrimonio y ha

decidido borrar todos los que estén en su mano. Para ella es la clave compartir todas las actividades del esposo. Son compañeros en el trabajo, ya que ejercen la misma profesión -dentistas- y también de diversiones:

MANOLA: Esta vida que hago por no separarme de ti. Yo no he querido al casarnos que tú perdieras tu alegría de soltero. No se debe uno casar para perder, sino para mejorar siempre.

GREGORIO: Exacto.

MANOLA: La mujer, según antiguas normas, suele decir: querido novio: se acabó tu vivir independiente, tu libertad de hombre. ¿Que te gusta el cabaret? Pues no hay más que la casa. A trabajar para mí y para nuestros hijos y a recordar tu juventud. Eso es un atraso.

GREGORIO: Chócala y échame otra de Puerto Rico.

MANOLA: No es así como debe pensar la mujer moderna, sino al contrario: ¿yo te he aceptado como eres porque como eres me gustas? Pues sigue siendo el mismo, que me gusta. ¿Yo soy tu compañera? Pues contigo a todas partes. Que miras a una, la miro yo también, y como la miramos los dos, pues ella... tiene que ser muy mirada. Ya ves que las dejo acercar a nuestra mesa, y hasta que las convides. Hablo con ellas, bromeamos todos y al final, te das cuenta de que tu mujer vale más que ninguna.

GREGORIO: ¡Ole mi mujer!

p. 12

Claro que Manola pone demasiado celo en su afán de hacer agradable la vida del esposo. Termina por agobiarlo:

GREGORIO: Sí, claro... Aunque te diré: me voy can-sando un poco de divertirme. Yo buscaba una mujer comprensiva para mis debilidades, y Manola me ha re-sultado demasiado comprensiva. Esto que se quede en-tre los dos. ¿Entiendes?

p. 29

Manola es una mujer de gran energía, mucho más brillante que Gregorio; no están a la par, ella sobresale. De todos modos, si le falla un frente, abrirá otros, le sobran fuerzas e ingenio. En otro ámbito, Doña María de Castilla es otra mujer extremadamente enérgica. Cree acompañar en la lucha al esposo, pero lo que hace es empujarlo:

DOÑA MARIA:(...) Oye, Padilla... Óyeme a mí, que he procurado ser siempre la luz de tu camino... Que he querido ser la mano que te ha conducido cuando ibas a desviarte... Óyeme a mí, que solo pienso en ti y que anhelaría que tú llegaras, como hombre, a ser como yo te concibo en sueños... (...)

p. 46

María toma un hombre y lo convierte en un héroe. Padilla terminará siendo lo que su esposa había soñado.

Muchos de los conflictos surgen por el choque entre el hombre o la mujer ideal y lo que se es en realidad. En Guillermo Roldán nos encontramos con que Marcela, aún en el ambiente burgués en el que le toca vivir, hubiera deseado ser otra María de Castilla.

Se ha casado con un hombre maduro que viene precedido de una turbia fama. Tiene una inmensa fortuna, pero ha luchado fíeramente por ella. Marcela se enamora de un ser legendario y se encuentra con un marido normal:

MARCELA: ¿Quién cambió sino tú? Tú, Guillermo; el hombre superior a todos, el hombre que no veía sino muñecos en los demás, más tarde viviendo como los otros, amando como los otros, sintiendo...

p. 59

El héroe se ha desvanecido y Marcela no ama al hombre. Con

el sueño se deshace el matrimonio:

MARCELA: ¡Ese, ese fue mi ensueño! Fundir mi vida con la tuya, y no que tú fundieras tu vida con la mía. Darle a ti, a tu vida, a esa vida de fiera y de hombre que llevaste. Batallar juntos y fracasar juntos; verte arriba, o abajo, pero luchando, luchando y buscando mi empeño, buscando mis caricias en las horas de desaliento y de fatiga.

ROLDÁN: ¡Torpe, torpe!

MARCELA: Ser para ti hembra y mujer al mismo tiempo: ser tu compañera, tu esclava, y no lo que he sido a tu lado: un capricho, un objeto, una mujer que sólo te ha servido para lo que pudo servirte otra cualquiera. Eso es lo que yo fui, nada más que eso: una mujer joven y hermosa que colmó tu vanidad, o un juguete que distrajo tus aburrimientos, y no es eso lo que quise ser, sino lo otro, ¡lo otro...! ¿Me has entendido, Guillermo? ¡Lo otro! ¿Quién ha cambiado, te pregunto?

ROLDÁN: ¡Sí, te he entendido, Marcela! ¡Quisiste ser lo otro! ¡Lo otro! ¿Y qué era "lo otro"? ¿Ayudarme a ganar batallas que antes ganara sin tu ayuda; ser tú otro yo; sentirme espolón o báculo; ser en mi vida peldaño y motivo de mis triunfos. ¿Eso quisiste?

p. 60

Marcela ha querido compartir un pasado, algo que ya no puede hacer. En esto se acerca al argumento de Estrella en La risa: si no ha sufrido los momentos malos, no tiene derecho a los buenos.

Está casada por poder, su marido tiene un revés económico y en vez de apoyarse en ella, desaparece. Cuando regresa para ofrecer una nueva fortuna, Estrella no la acepta, le corresponde a la mujer, que sin pedir nada, lo amparó en los años malos:

HIPÓLITO: Es que con mi nombre te ofrecí también mi fortuna.

ESTRELLA: La que perdiste. La que ahora tengas le

pertenece a la que te dio pan y besos. Si yo hubiera bebido tus lágrimas, Hipólito, como debí beberlas, porque para eso era tu esposa, ¡qué palabras tan distintas de las que me oyes te diría ahora mismo!

p. 7035

Estrella es una mujer inteligente y honesta, lista para comprender y compartir. Hipólito no lo vio así, dejó pasar la oportunidad, ya nunca formarán una pareja.

Alfredo, personaje secundario de Las doctoras, ve como algo muy positivo que se pueda compartir todo con la esposa. Él, profesional, considera que encontrar a alguien de igual nivel, facilitaría la comprensión:

FERNANDO: Hace tres años que María Teresa y yo tenemos relaciones.

ALFREDO: ¡Qué suerte! ¡Una doctora en Derecho!

FERNANDO: ¿Suerte? No digas tonterías. Para mí la mujer es solo la mujer. Como en los tiempos medievales.

ALFREDO: En cambio, a mí me encanta el avance feminista. Tener por compañera una mujer instruida, que le comprenda a uno!

p. 9

Alfredo se casa con una amiga de María Teresa, doctora en Medicina, sin embargo no parece cumplirse el ideal con el que soñaba:

AURORA: No lo creas. No soy tan torpe para dejar de comprender que se aburre a mi lado. No es esta doctora la mujer que él necesita. Al regresar de nuestro viaje, me he refugiado en la ciencia: mis enfermos, mi consulta, mi laboratorio... Cuando él regresa de su fábrica le gustaría encontrarse con una mujer, simplemente con una mujer; pero yo tengo que estudiar, no puedo comprometer mi reputación, me debo a mi ciencia, a mis enfermos.

MARÍA TERESA: Sin embargo, él admira a su doctora.

AURORA: Y yo a mi ingeniero. Pero ni él ni yo podemos engañarnos, aunque lo pretendamos; él y yo sabemos muy bien, sin decirnoslo, que al uno y al otro nos falta esa compensación tan necesaria para el equilibrio de la vida.

MARÍA TERESA: ¿Quieres decir?

AURORA: Con absoluta claridad. Contigo puedo ser franca. Quiero decir que él echa de menos, en ocasiones, a una de esas muchachas que saben confeccionar platos de dulce y tocar vales en el piano y yo a uno de esos buenos chicos que trabajan por las mañanas en una oficina y que componen versos en los ratos de ocio... Pero, dejemos esto. Hablemos de ti.

p. 54

Aurora no ha encarado su vida conyugal como Manola-Manolo que compartía todo momento con su esposo; por un lado parece faltarle tiempo para estar con él, por el otro habla de aburrimiento mutuo. Tampoco busca soluciones, se limita a pensar que hubiera sido mejor para cada uno otro tipo de pareja. No sabemos si Alfredo es de la misma opinión; ni ella lo sabe, lo imagina. Les falta diálogo, que es lo que el hombre deseaba.

Si Aurora hace poco para alcanzar el ideal de su marido, Julia, demasiado y aún así no logra el éxito merecido. Santiago insiste en que busca comprensión en la mujer, pero lo que quiere es encontrar una que coincida con sus gustos. Claro que en el caso de este protagonista de Entre todas las mujeres coincidir es una proeza porque cambia de modelo continuamente. Toda la comedia gira en torno a las peripecias de la esposa para adaptarse a los fugaces gustos de su marido:

SANTIAGO: No..., perdóname; no he querido insultarte, sino decirte cuáles son mis ilusiones (Advirtiéndole en Julia una sonrisa de desconfianza) ¡Mis ilusiones, sí! ¿Qué culpa tengo yo de forjarme un tipo de

mujer... y que tú no lo adivines?

JULIA: Un tipo de mujer, hoy. Ayer era otro. Y otro será también mañana.

SANTIAGO: Tendrá variaciones; pero, en el fondo, siempre será el mismo: una mujer que me comprenda y que me quiera.

JULIA: (En un arranque) ¡Quererte, yo, con toda mi alma! De sobra lo sabes, Santiago. Comprenderte... La que a ti te comprendiera tendría que ser doña Concepción Arenal, doña Emilia Pardo Bazán y doña Victoria Kent, todo en una pieza.

p. 12

Así el matrimonio sale adelante por la enorme voluntad y espíritu de sacrificio de Julia, ya que Santiago, un egoísta, es incapaz de pensar en algo que no sea en sí mismo.

Tampoco es fácil la tarea de Carmen en Tres líneas de "El Liberal". En el matrimonio, quien marca el ritmo de la relación es Ricardo. Pretende ser un marido autoritario, despótico y desconsiderado; "el sultán" de Noche de levante en calma o el modelo que presenta la Poncia en La casa de Bernarda Alba. La esposa no está conforme y se lo hace saber:

CARMEN: ¡Veneno es lo que estoy tomando a tu vera! ¡Por supuesto, yo ya me lo figuraba! Año y medio de buen casao, por aquello de que no digan y de que yo caiga en la red. Y, luego, lo de tós: que hay que arterná, que no puede uno retirarse der mundo, que a los marchantes se los busca a cualquier hora, que: "No te molestes aguardándome..." ¡Y a separá los dormitorios, y tú a volá más que er "Plus Ultra", y yo aquí achicharrándome con ca berrinchón que tengo negro hasta er ribete de las uñas!

p. 6

Y las explicaciones que da el marido para tranquilizarla no pueden ser más convincentes:

RICARDO: Lo que hago es mi voluntad. ¡A cayarse y a obedesé!

p. 8

Ricardo está satisfecho: tiene una mujer hacendosa y complaciente y puede irse en busca de aventuras, usando como excusa lo aburrida que le resulta:

RICARDO: Eso, se dise; sólo que luego... Mi Carmela es muy buena y muy hacendosa, varga la verdá; pero de ahí no pasa. Y con este genio, que te empacha cuando está durse o te envenena si se pone agria. De pavisosa no hablemos. La sacas der puchero, der arjo fifao y de darle briyo a los muebles, y se acabó. Tonísima como eya sola. Sin fantasía, créeme. Y en la mujé de uno gusta, una chispita de fantasía.

p. 21

Las quejas de Ricardo se parecen a las que escuchamos a Alegre, el aventurero de El pájaro pinto, sólo que a diferencia de su sufrida esposa, Carmen no pertenece al grupo de las resignadas y si fantasía le piden, fantasía dará. A través de un anuncio en el periódico entabla relación con su marido bajo el nombre de doña Elvira y así logra conquistarlo nuevamente:

CARMEN: ¡Tonto!... ¡Vuelvo a desirte! ¡Así sois los hombres de vanidosos y de hinchao!... La mujer buena, la propia, la de casa... esa mujé es una pavisosa que no sabe más que sacarle briyo a los muebles. ¡Ni mirarla siquiera! Las que sirven son las otras, las de por ahí, las de la aventuriya, las que se anuncian en los papeles como los arfaoces de armen-dra... Carmen no vale na, la que vale es doña Ervira... ¡Esa sí que sí! ¡Vaya! ¡Vaya una mujé de talento y de mano izquierda!... "¡Diferencia va, Miguelín, diferencia va!..."

p. 46

Ricardo reacciona con una profunda admiración por su mujer, que al contrastar tanto con el previo trato despectivo, hace que se sospeche como poco duradera:

RICARDO: De alegría de saber que tengo una compañera que me da sien guertas. Ahora sí que me has abierto los ojos, y empieso a ve lo que tú vales, y lo siego que estaba... y lo bruto que he sío a tu vera...

p. 48

Carmen insistía en el rasgo, tantas veces repetido de despreciar la felicidad segura, la que está al alcance de la mano para embarcarse en riesgosas aventuras que no garantizan nada. Demuestra ser ingeniosa y discreta, continuadora de una larga serie de mujeres que con estas características, adornan el teatro español.

En El susto, la que necesita buscar emociones fuertes es Dolorcitas. Tiene un marido trabajador, fiel y que la ama profundamente. Ignacio la respeta y considera una ofensa sentir celos de ella. Pero eso es justamente lo que Dolorcitas quiere. Pretende ser algo muy valioso, que puede ser robado y hay que cuidar. La mueve una desmedida vanidad. Ignacio busca una compañera, pero ella sólo quiere ser un objeto deseado.

Casos como el de Dolorcitas o el de la insoportable Tula en Para mal, el mío, hacen que Margarita Nelken culpe a la mujer de ser muchas veces la destructora del matrimonio por su incomprensión y falta de realismo:

La esposa-compañera, la esposa-amiga es un ser tan raro en nuestra clase media que cuando se da este caso el hecho es proclamado y celebrado como una dicha milagrosa; y no hablemos ya de matrimonios intelectuales, sino hasta de matrimonios de comerciantes:

l'associées nos es desconocida y aquí el hombre que llega lo consigue, no como en otros países, con la ayuda moral de su mujer, sino a pesar de su mujer.

(26)

El personaje de Matilde, en Literatura, es más complejo. Como ya hemos visto, también crea a su alrededor una ficción de amores imposibles y, como Dolorcitas, tiene un marido sensato y comprensivo. Él sabe que lo ha aceptado por su dinero, pero la ama y todo lo que pide es compañerismo. Así lo puntualiza al compartir el triunfo de su mujer como escritora:

VALENTÍN: ¡Si vieras lo que me alegra oírte! ¡Esta ba siempre tan poco seguro de poder hacerte dichosa! Yo sabía que no te habías casado enamorada de mí... No, no te disculpes... Si yo no he creído nunca que los matrimonios por amor y mucho menos por apasionados, sean los mejores... El matrimonio es otra cosa... Es... Esto... La mutua estimación, la mutua tolerancia de nuestros defectos. ¿Quién puede estar exento de ellos? (...)

p. 685

Como Ignacio, Valentín tiene plena confianza en su esposa. Es condición indispensable para ese estado de equilibrio que él busca. Por eso responde airado a su hermana, quien se disgusta con la exteriorización de las fantasías románticas de su cuñada:

ESPERANZA: Pues más necesita de compañía y de vigilancia la madre que la hija.

VALENTÍN: ¡Vaya, Esperanza! No quiero que hables así. Yo tengo absoluta confianza en Matilde... En el matrimonio, la confianza sólo puede ser así..., en absoluto... La confianza a medias ya es una ofensa...

p. 684

El padre de Matilde, uno de los principales beneficiados con la boda, siempre marca la diferencia entre su nobleza y la plebeyez de su yerno. En nada colabora para la consolidación del matrimonio. Además le echa en cara no leer las obras de la hija:

VALENTÍN: ¿Pobre? No creo que tenga usted motivo para compadecerla... Tengo la vanidad de creer que su hija de usted no es tan desgraciada conmigo.

ESTANISLAO: ¡Hay tantos modos de ser desgraciado!... ¿Tú crees que a ella puede serle agradable tu incompreensión...; que no hayas tenido nunca la curiosidad, el interés, de leer alguna de sus obras, ni siquiera esta última que le ha valido el triunfo?

VALENTÍN: ¡Vamos, don Estanislao! Déjese usted de bromas... Tampoco usted las ha leído...

p. 679

Realmente el desinterés de Valentín puede afectar a Matilde, pero ella tampoco parece estar enterada de la marcha de los negocios de él. Son dos mundos separados. Quizás él no comprenda la vocación de su mujer, la vea como un pasatiempo, pero lo cierto es que le da libertad y medios económicos para que la desarrolle. Aun sacrificando la propia imagen, porque conoce los mordaces comentarios de la gente. Así lo aclara ante la esposa, por los reproches fuera de lugar que ésta le hace cuando llega a visitarla a Madrid. Y es que se cree espiada:

VALENTÍN: Pero, Matilde... ¿a qué viene todo esto? ¿Qué he dicho yo? ¿Qué he hecho yo? Cuando sólo por complacerte... y la verdad, comprendiendo lo ridículo que es siempre un marido de mujer célebre..., te he consentido que escribieras, que publicaras tus obras, que vinieras a Madrid a gozar de tu triunfo. Lo he consentido todo... hasta las murmuraciones.

p. 708

Valentín es un marido tradicional y quizás por eso es más admirable la tolerancia hacia la obra de su esposa. Si no llega a respeto profundo es porque no comprende su valor. Pero como la crítica de su suegro le parece razonable, se vuelca a leer las pruebas de imprenta de una nueva novela. Así descubre que Matilde ha aprovechado su vida en común para crear la trama:

VALENTÍN: No; no sabía nada hasta ayer, que por casualidad, bien lo sabe Dios, y con el mejor deseo, el de halagar a Matilde y poder hablar de su obra con algún conocimiento de causa... hojeé unas pruebas que acababan de traer de la imprenta.(...)
Y... eso... lo que tú sabes también: que Matilde no se ha contentado con escribir una novela; ha querido escribir su novela.

p. 711

Matilde se representa como la mujer incomprendida por un marido vulgar y de quien se ha enamorado un joven, fácilmente identificable como Adrián León, un pobre muchacho que sólo aspiraba a casarse con la hija del matrimonio y vivir de la fortuna del suegro:

ESPERANZA:(...) Tú ¿qué pintas entre ellos? Si has leído algo de la novela, ya sabes... Tú eres el hombre vulgar, incapaz de comprender a una mujer inteligente, con el que no se puede comunicar un pensamiento, ni una emoción, ni una delicadeza... Trabajador, ¡eso sí!, bueno...

VALENTÍN: ¡Menos mal! ¡Buenazo! Así dice: "¡Buenazo!" Pues con eso me basta, porque si no fuese más que bueno, pero ¡buenazo!... Ese ponderativo me obliga a ser mejor y para ser mejor que bueno en esta vida, nuestra bondad ha de ser enérgica... Nada de pasividad y nada de blanduras ni de contemplaciones... Si se tratara solo de mí... Si yo supiera que en efecto, Matilde, había dejado de quererme..., no me defendería... Pero se trata..., antes que de mí, de

ella misma...; después, de nuestra hija, y con todo ello y siempre, de nuestra casa..., de algo que ha costado mucho más que escribir una novela.

p. 711

Valentín impide una lectura de la obra que Matilde había preparado, lo que ella toma como un abuso de autoridad; pero es que los que se dicen admiradores suyos no hacen más que burlarse escandalosamente, así que el marido termina por echarlos de la casa. La esposa reacciona con violencia:

MATILDE: ¿Te parece bien lo que has hecho con mis amigos?... ¿Es que yo no puedo tener amigos? ¿Es que yo no puedo ser nada? (...)

p. 727

Además defiende su libertad de creadora por encima aun de su familia:

MATILDE: ¿Supones tú que pudiera ser nuestra historia? ¿Te has encontrado parecido? ¿Comprendes que esa novela pudiera ser mi vida?... Entonces debes comprender todo lo que significa para mí ese libro, en que he puesto toda mi alma... No pretenderás, por que yo te pertenezca, que te pertenezca mi obra... Algo había de haber en mi vida que no te perteneciera.

p. 727

Muchas mujeres al verse en una disyuntiva entre sus familias y sus carreras terminan optando por las primeras, sobre todo cuando hay hijos. Es el caso de Las doctoras o La cartera de Marina. En cambio se deciden por su vocación profesional si lo que dejan es un novio, como en Venancia, la pitonisa, en la que Julia rompe con Miguel porque alguien que desconfía de ella y

de su trabajo, no puede ser el compañero que ella desea; o un amante, como Fanny en Ilévame en tus alas, que abandona a Aurelio cuando ve que su carrera se resiente.

De todos modos, las opciones son muy difíciles y la mujer se basa en su responsabilidad para con los demás. El caso de Matilde se separa un poco de la norma al anteponer su realización personal a la de su hija. A ella se le pueden aplicar las palabras de Carmen Martín Gaité: "Las mujeres son más afectadas por la carencia de amor que los hombres, más atormentadas por la búsqueda de una identidad que las haga ser apreciadas por los demás y por sí mismas". (27)

Esa búsqueda de protagonismo impulsa a Matilde a escribir. Es loable su intento y obtiene un pequeño triunfo que la lleva a un ambiente más sofisticado para el que es sólo una cursi provinciana. Ella no se da cuenta de las burlas, pero sí de que ese mundo le es ajeno. Creyéndolo superior al suyo se convierte en personaje literario como un modo de ser aceptada y admirada.

Las diferencias de clase entre ella y su marido no se resuelven en una tolerante alianza entre la bondad del uno y la superioridad intelectual de la otra - que es el ideal de Valentín-, sino buscando un amor idealizado e imposible. La identidad que busca no es la propia sino la del ser de ficción que ha creado. Y de ficción son también esos amigos de los que espera reconocimiento y admiración, seres vacuos que sólo se le acercan para aprovechar su ventajosa posición económica.

Matilde lucha por su identidad, pero se equivoca de frente. Por tradición lucha contra el esposo, al que ve como su dueño. Sin embargo Valentín sólo coarta su libertad cuando ésta aten-

ta contra el hogar y en especial contra su hija. No defiende su papel de marido ni siente humillado su orgullo de varón. Todo lo que intenta es que la familia permanezca homogénea e inalterada.

Las vicisitudes del matrimonio entre Pepita y Cristóbal componen la trama de En la pantalla las prefieren rubias. Los dos son artistas, pero ella es la famosa. Cuando cambian los gustos y el público lo empieza a preferir a él, Pepita se vuelve agresiva y desconsiderada. No quiere dejar su puesto privilegiado, ni siquiera compartirlo con el marido. Es Cristóbal, como antes Valentín, quien se preocupa continuamente por lograr la armonía conyugal y la felicidad de su esposa. Hasta renunció a su carrera, para salvar el matrimonio. No sabemos si lo conseguirá.

2.5.3.- Las consecuencias de la incomunicación

En las parejas anteriores se percibía una lucha por tratar de alcanzar la armonía, aunque el esfuerzo fuera de una de las partes solamente, pero en otras se ha abandonado todo intento y el silencio impera donde debió existir el diálogo.

El paradigma de este grupo es el matrimonio entre Matilde y Leonardo en La prima Fernanda:

FERNANDA: (...) ¿Eres feliz con Matilde?

LEONARDO: Nuestra vida es un convenio
para evitar discordancias,
y... estamos siempre de acuerdo.

FERNANDA: ¿Siempre?

LEONARDO: Sí. Por miedo a no
estarlo nunca.

En su momento, Leonardo había dejado de lado el cariño de Fernanda y se había casado con Matilde, que poseía riqueza y jerarquía social. El matrimonio ha resultado un fracaso. Sin embargo tampoco dura la relación con Fernanda. Al lado de la esposa podía faltarle amor, al lado de la amante le falta el contacto con el mundo político-financiero que le hace sentirse vivo. Leonardo jamás podrá conciliar los dos mundos y regresa al hogar conyugal.

Tampoco es fácil la comunicación de la pareja protagonista de Los Reyes Católicos. De jóvenes fueron separados por la familia de ella que la casó con un hombre de fortuna. Él permanece soltero. La vida los pone frente a frente en la madurez. Isabel, ya viuda, preside todas las actividades femeninas del pueblo. Fernando es el alcalde. Los dos viven en perpetuo choque y hasta impiden el matrimonio de algunos jóvenes, entre ellos, la hija de Isabel y el sobrino de Fernando. Los muchachos, cansados de tanta arbitrariedad, organizan una fuga. Isabel, para salvar el buen nombre de la hija, suplica la intervención de su supuesto enemigo y a la vez le declara su eterno amor. A partir de ese momento se diluye todo antagonismo, pues nacía en el exagerado orgullo de los protagonistas:

DON FERNANDO: ¿Y cómo jamás me hablaste así, Isabel, cómo nunca me dijiste...?

DOÑA ISABEL: ¡Ay, Fernando! Porque nunca hubo en nuestra vida un momento como el de ahora.(...)

p. 75

La lucha encarnizada de una pareja, como en el caso anterior, es algo excepcional. Lo frecuente es que los cónyuges se toleren desdeñosamente y vivan discretamente separados.

En algunos casos esa pasividad se rompe y las palabras fluyen llenas de rencor, como en !!!Ore!!!.

ASUNCION: Por fin has abierto tu corazón ante mí. En veinte años que estuve a tu lado nunca lo hiciste. Podemos decir que no nos conocemos. Somos como dos seres metidos en el camarote de un barco que ja más llegó a tierra. Nos soportamos porque viajamos juntos, pero nada más. Y ya que has hablado sinceramente justo es que lo haga yo también. Hemos llegado a un momento en que todos nos jugamos cosas definitivas.

p. 43

El detonante de la crisis en estos matrimonios aparentemente tan tranquilos es algún problema de los hijos, generalmente la elección de su propia pareja. Madre y padre toman partido y se termina la farsa. En El río dormido ocurre lo mismo que en la obra anterior:

ELENA:(...);pensando estar unidos, vivíamos ajenos el uno al otro!... Cuando vino la catástrofe nos encontramos distantes, cada cual en su mundo lejano, sin que nuestros corazones supieran ligar, acordes, sus latidos... ¿Y voy a quereer yo eso para mi hija?; Te digo que no! Que forme su hogar con el hombre que la quiere, sin fantasías que no han de aprovecharles, (...) Una pobre mujer como yo, no. Un pobre hombre como tú, no. ¡Otro hombre y otra mujer!; Como deben ser los hombres y las mujeres, y no como tú y yo hemos sido!

FEDERICO: ¿Y sí, a pesar de todo, son luego desgraciados?

ELENA: ¡Mala suerte!... Pero sólo con preguntarlo estableces ya la duda... Pueden serlo... Imitándonos a nosotros, lo serían... ¡Ya tienen alguna ventaja!

p. 66

Ninguna solución hay para Elena y Federico, irremisiblemente

ajenos el uno al otro. Quizás sí para doña Sole y don Vale, en María o La hija de un tendero, ya que la mujer cansada de silencio y rutina decide un día que su matrimonio necesita un baño de sinceridad:

DON VALE: Yo, callando siempre, dejándote hacer lo que has querido, jamás te he dado un disgusto.

DOÑA SOLE: ¿Y tú crees que eso es bastante para que una mujer sea feliz?

DON VALE: ¡Si te oyeran muchas!...

DOÑA SOLE: Me darías la razón. (En otro tono) ¿Te he hecho yo feliz a ti?

DON VALE: (Sorprendido) ¿Que si me has hecho?... ¡Qué cosas se te ocurre preguntarme!

DOÑA SOLE: No, no te he hecho feliz, y ya eso es bastante dolor para mí. Hemos sido dos socios, dos esclavos. Yo, afanándome por ganar dinero; tú satisfecho con guardarlo, nos hemos olvidado un poco de nuestra amargura, pero hoy...

p. 38

Paulina es otra víctima del silencio, en La moral del divorcio. Por educación, ya que no quiere dar un escándalo, soporta las infidelidades de su marido, pero en vez de emocionarle a éste su delicadeza, lo toma como desapego e indiferencia, con lo que se va haciendo mayor la distancia entre ambos hasta que ella decide ampararse en la ley de divorcio recientemente promulgada:

JULIA: De todo has tenido tú buena culpa. ¿Tú crees que es sistema callar siempre, callar a todo, no protestar nunca? El exceso de educación puede ser un defecto. Tú has sido siempre esclava y víctima de la buena educación que en la mayoría de los casos no lo agradece nadie. Lo menos que habrá creído tu marido es que todo te tenía sin cuidado.

p. 1000

A Paulina y Máximo les ha faltado diálogo, como la pareja anterior, han llegado a ser dos desconocidos. El conocimiento y la comprensión requieren un esfuerzo que ellos no se han tomado;

JULIA: Él se ha desvivido por complacerte.

PAULINA: Sí; viajes, teatros, diversiones, vestidos... Todo como se le ofrece a un niño un juguete. Con presentarle el juguete y decirle: "¿Te gusta, estás contento?" Ni siquiera participar de su alegría al paseerlo. Máximo no me ha comunicado nunca un solo pensamiento suyo; algo que me revelara una intimidad de su espíritu. Él, que es inteligente y sensible, en nuestros viajes, ante la contemplación de paisajes o de obras de arte, no ha creído nunca que a mí pudiera interesarme la emoción que él sentía, que yo estaba segura que él sentía y a mí me hubiera satisfecho tanto compartirla comunicada por su inteligencia... Y yo pensaba: Creeré que no puedo entenderle. Y cuántas veces, tal vez por el deseo de leer en su pensamiento, pensaba yo también tantas cosas, que hubiera querido decirle; que tal vez le hubiera admirado oírlos.(...) ¡Cuántas veces al ir a hablar me detenía acobardada! Va a creer que quiero presumir de inteligente; voy a parecerle pedante... ¿Por qué hemos de ser más pudorosos de nuestros pensamientos que de nuestras acciones?

pp. 1034-1035

En El pan comido en la mano, un personaje le señala a la protagonista el peligro del silencio, porque al encerrarse cada uno en sí mismo sólo lleva al resentimiento y a la indiferencia:

LEONOR: ¡Vaya por Dios!... Él esperaría que fueras tú la que se lo dijera. Cuando se empieza así en un matrimonio: "Si no me dice, yo no digo", "Si no me pregunta, yo no hablo", y, en esos silencios, el pensamiento de cada uno va trabajando por su lado: "Es que ya no me quiere", "¿Qué debo creer?", "¿Qué pen-

sará?" Y un día es la indiferencia completa, o es el odio, un odio que, por desgracia, suele unir más que el cariño...

p. 1203

Afortunadamente Adelina, mujer fuerte y dominante, que desea mantener al marido en perpetua dependencia, se da cuenta a tiempo de su error y puede rectificarlo. La manera es hablando sinceramente con él;

ADELINA: Porque veo que lloras por quererme; porque todo es cariño; como eran cariño mis dudas y el egoísmo de querer que fueras tú el que necesitara de mí, y cariño mis malos pensamientos y el desear que volvieras a necesitar de mí siempre... ¡Cariño, todo cariño! Lo malo es disfrazar nuestros sentimientos, porque a veces nos asusta lo que sentimos, y es que a veces el cariño puede parecer egoísmo y hasta odio... ¡Quién sabe si, a fuerza de callar, hubiéramos llegado a odiarnos!...

NOTAS

- (1) MARTÍN GAITE, Carmen; Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española, Espasa Calpe, Madrid, 1987, p. 43
- (2) FURMAN, Nelly; "The politics of language: beyond the gender principle?", en Making a Difference - Feminist Literary Criticism, edited by Gayle Greene y Coppelia Kahn, Methuen, New York, 1986, p. 59
- (3) FÉMINA; "Al rededor del voto de la mujer", ABC, 29 de octubre de 1931, p. 3
- (4) SCANLON, Geraldine; La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974, AKAL, Madrid, 1986, p. 157
- (5) PEÑA, María del Pilar de la; La condición jurídica y social de la mujer en España, Cuadernos para el diálogo, S.A. Edicusa, Colección Suplementos nº 46, 1974, p. 36
- (6) NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos Editorial del hombre, Barcelona, 1983, p. 21
- (7) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España, CVS Ediciones, Madrid, 1975, p. 31 (1ª ed. 1919)
- (8) PALACIO VALDÉS, Armando; "Opiniones femeninas", ABC, 18 de abril de 1936, p. 3
- (9) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930, Fundación Joan March, serie universitaria nº 118, Madrid, 1980, p. 10
- (10) DELPECH, François; "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en La mujer en el teatro y la novela del S. XVII, Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre el teatro español, Toulouse, 16-17 de noviembre de 1978
- (11) MC KENDRICK, Melveena; "Women against wedlock, the reluctant brides of Golden Age Drama", en Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols, edited by Beth Millen, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1983, p. 146
- (12) NASH, Mary, obra citada, p. 24
- (13) GAYA, Joan; "Què li farem fer a la nena?", Catalunya So-

- cial, 13 de junio de 1936. Referencia de Mary Nash, obra citada, p. 24
- (14) SILVEIRA-ARRESTO, Blanca; "Muchachitas que sostienen su casa" (Informaciones y reportajes), ABC, 16 de agosto de 1934, p. 7
- (15) SILVEIRA-ARRESTO, Blanca; artículo citado, p. 6
- (16) SALAS, Mary; "La mujer soltera en España", en Cuadernos para el diálogo nº 11, extraordinario, diciembre de 1965, p. 27
- (17) JIMÉNEZ VERA, Arturo; "La casa de Bernarda Alba, algunas observaciones sociológicas sobre la falta de libertad de la mujer", Estreno, otoño de 1975, p. 7
- (18) SIMÓN PALMER, María del Carmen; La mujer madrileña en el S.XIX, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, y Ayuntamiento de Madrid, Delegación de Cultura, Madrid, 1982, p. 16
- (19) MARTÍN GAITE, Carmen; "Las mujeres liberadas", en La búsqueda de interlocutor y otras búsquedas, Nostromo, Madrid, 1973, pp. 96-97
- (20) Informaciones, 12 de octubre de 1931; referencia de Geraldine Scanlon, obra citada, pp. 276-277
- (21) HEILBRUM, Carolyn; Toward Androgyny. Aspects of Male and Female in Literature, Victor Gollancz LTD. London, 1973 p. 75
- (22) SCANLON, Geraldine; obra citada, p. 61
- (23) ARAQUISTAIN, Luis; La batalla teatral, Mundo Latino, Madrid, 1930, pp. 85-86
- (24) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 52
- (25) GORROCHANO, G; "Nuevos cauces de felicidad", ABC, 5 de agosto de 1932, p. 3
- (26) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 54
- (27) MARTÍN GAITE, Carmen; Cuentos completos, Alianza, Madrid, 1978, pp. 8-9

	Page.
3.- La esposa engañada	401
3.1.- Razones de la infidelidad masculina	402
3.2.- Reacciones frente a la infidelidad	406
3.2.1.- El silencio	406
3.2.2.- La resignación	413
3.2.3.- El provecho	421
3.2.4.- La ruptura	423
3.2.5.- La venganza o el perdón	426
3.3.- Reacciones de los demás ante la infidelidad	437
3.4.- Remedio	439
3.4.1.- <u>Las desencantadas</u>	440
4.- La esposa infiel	449
4.1.- Razones de la infidelidad femenina	449
4.1.1.- El síndrome de la heroína romántica	449
4.1.2.- El ascenso social o económico	456
4.1.3.- La venganza	457
4.1.4.- La enfermedad	458
4.1.5.- La abnegación	461
4.2.- Reacciones de la mujer adúltera	463
4.2.1.- El remordimiento	463
4.2.2.- La falta de remordimiento	466
4.3.- Reacciones de los otros	470
4.3.1.- Reacciones del marido	470
4.3.2.- Reacciones de los demás	476
4.3.2.1.- <u>Todo Madrid lo sabía...</u>	478

	Pags.
5.- La amante como institución	484
5.1.- Causas de su existencia	484
5.1.1.- La necesidad material	485
5.1.2.- El abandono	487
5.2.- El desarrollo de la función	490
5.2.1.- El aspecto económico	492
5.2.2.- El aspecto sentimental	501
5.2.3.- El aspecto profesional	505
5.2.4.- El aspecto humano	512
5.3.- La cortesana vista por los demás	516
5.3.1.- Punto de vista masculino	516
5.3.2.- Punto de vista femenino	519
5.4.- La cortesana de buen corazón	522
5.4.1.- <u>Mercedes la Gaditana</u>	528
Notas	531

Varias de las obras que incluyen como tema a la mujer traicionada presentan como común denominador la idea de que el varón tiende al adulterio por naturaleza. Esta fatalidad generalizada trae como consecuencia un modelo de esposa acostumbrada a soportar estoicamente los desvíos del marido. Una crítica del ABC para Oro viejo, de fines de 1931, nos pone frente a lo que sería el prototipo:

Vela sus primeras armas en el teatro con esta comedia, escrita para enaltecer a la esposa leal, que es todo sacrificio y abnegación ante las liviandades de su esposo, cual cumple a su arraigado espíritu de mujer española, en quien todas las virtudes resplandecen con la más alta ejemplaridad y en las duras pruebas (...)

(1)

La mujer asume frente al infiel la postura de guardiana de la dignidad del hogar. Su consuelo es que difícilmente será abandonada.

Lo interesante será ver hasta qué punto las reacciones de los personajes se adecuan a la norma anterior, que es la esperada, o se apartan de ella en busca de otros cauces de solución. Estas reacciones se extienden desde la resignación y el silencio a la ruptura del vínculo matrimonial.

La resignación que nace de haber aceptado la traición como inevitable se resuelve en silenciar los reproches, una muestra de esto se da en Morena Clara o en Lo que hablan las mujeres. Sin embargo en obras como esta última, -en la que es tema fundamental-, el silencio resulta el marco de una ficción. Gracias a él, un matrimonio parece feliz, pero porque hay una mujer que finge ignorancia ante los demás. A la mentira de uno responde la mentira de la otra. Ninguna relación puede basar-

se en tan precarios pilares. Más tarde o más temprano el silencio se rompe, el hombre termina reconociendo sus culpas y los valores de la esposa, pero atrás quedan años de angustia, indiferencia o rencor.

La aceptación puede teñirse de orgullo, como en La moral del divorcio o La Papirusa; de sutil ironía, como en No hay quien engañe a Antonieta o de franca indiferencia, como en Han cerrado el portal. A veces se quiere justificar al esposo sobrestimándolo, como en La niña de la bola o Mi hermana Concha y hasta se llega a transferir la responsabilidad a sí misma por no haber sabido elegir compañero adecuado, como en La casada sin marido. Otras más astutas venden la fingida paz hogareña, como en Llévame en tus alas o La verdad inventada.

Hay mujeres que no aceptan el silencio y el discreto distanciamiento y optan por una abierta separación. Salvo en Papá tiene un hijo, esta decisión es tomada por mujeres jóvenes, como en Peca Faroles, Las descontentadas, La moral del divorcio, Cuidado con el amor, A divorciarse tocan o No hay quien engañe a Antonieta. En esta última contrasta la resignación de la madre con la furiosa reacción de la hija, aunque esté caricaturizada.

Lo frecuente es que los mayores intenten salvar el matrimonio de los jóvenes y se recomienda el perdón, pero en Las dichas faldas son los padres quienes pugnan por la separación al ver los múltiples disgustos que sufre la hija. Si no cuaja es porque ella es incapaz de vivir sin su marido a pesar de las continuas humillaciones. Sólo en Cuidado con el amor se llega al divorcio.

En Peca Faroles el marido sigue ultrajando a la mujer a pesar de la separación y sólo cambia de actitud cuando ve que

ella se decide por otro hombre. La muchacha acepta nuevamente al esposo bajo la presión de una sentencia que flota en el ambiente y que resume la protagonista: las infidelidades de ella serían una gravísima ofensa para la honra, pero las del varón sólo pecadillos sin importancia tolerados por la sociedad y que deben perdonarse por fuerza. Jenara no es únicamente la víctima de un libertino sino de una injusta desigualdad.

Menos arbitraria se presenta la situación en La moral del divorcio o en Las desencantadas: las protagonistas no mantienen su decisión de separarse y reanudan la vida en común, pero han conseguido que sus cónyuges modifiquen su actitud con respecto a ellas ante el miedo a perderlas.

La mujer engañada se presenta rodeada del halo de simpatía que acompaña siempre a la víctima, algo que por lógica se convertirá en carga negativa si el adulterio es femenino. Al no hallar una justificación tan clara como la naturaleza, principal excusa en el caso del varón, el foco de interés se centra en las razones que empujan a la mujer a la traición.

De mucho peso resulta "el síndrome de la heroína romántica", o sea el afán de conquista como modo de afianzar la propia estima, de mantener la ilusión de una juventud que se diluye. En la trama puede transformarse en juegos de la imaginación, como en El cuento del lobo; búsqueda de aventuras con poco riesgo, como en Literatura, El nublado, El rinconcito, El Ex..., El susto, Para mal, el mío, Las víctimas de Chevalier y El rival de su mujer o clara infidelidad, como en Adán o El drama empieza mañana, "Un momento" o Como una torre!

Esta inquietud se tiñe de frivolidad en Memorias de un madriño, Tabaco y cerillas y Cisneros; de ansias de poder en Los

quince millones, La Papisusa y Las dichosas faldas y de soledad en El tercer mundo o Cuentan de una mujer...

La pasión es lo que mueve a la protagonista de Ni al amor ni al mar... y quizás también a la de El loco de la masía, pero en este último caso priva el egoísmo sobre cualquier forma de amor. Así se llega al tipo tradicional de mujer ladina y desleal que aparece siempre como personaje secundario para provocar un efecto cómico - Usted tiene ojos de mujer fatal, Piezas de recambio, La viudita se quiera casar, La marimandona, Angelina o El honor de un brigadier, Fu-Chu-Ling, Menos lobos... - o contrastar con las virtudes de algún otro personaje - Yo quiero, Tómame en serio!, Margarita y los hombres, La moral del divorcio, Marquesa de Cairsan, La Papisusa, Don Pedro el Cruel, El hogar, Las dichosas faldas, Papá Charlot, Don Cascabeles-.

Por otro lado se pondera a la mujer que permanece fiel a pesar de tener ocasiones para dejar de serlo como en El río dormido, Al margen de la ciudad, La marchosa, La casada sin marido, Manola-Manolo, Lo que fue de la Dolores y La mercería de la Dalia Roja.

El amor a su pueblo lleva a la reina María al adulterio en Dan y el deseo de conservar un bienestar económico para los suyos impulsa a Marcellina a los brazos de un amante en Todo Madrid lo sabía..., pero son casos marginales como también lo son los maridos de Ni al amor ni al mar... o de Amor de don Perlín con Belisa en su jardín que apelan al asesinato y al suicidio respectivamente. A pesar de la diferencia de los géneros -un drama y una aléluya erótica- los dos personajes se atribuyen la culpa del adulterio por haberse casado con mujeres mucho más jóvenes. Este deseo de salvar la imagen del ser amado a

cualquier precio también se daba en el grupo femenino.

El escándalo, un juguete cómico, puede servir de resumen para este apartado. Presenta una incisiva crítica a la falsa moral de un pueblo que rechaza a la protagonista por su profesión de actriz. A pesar de la aparente respetabilidad, el adulterio es moneda común entre mujeres y varones. Y es amargo ver como la traición y la mezquindad logran una equiparación entre la conducta de los dos sexos que no había sido posible conseguir con el derecho y la virtud.

El tratamiento de la amante en la obra obedece a tres propósitos: ser la otra cara del adulterio y entonces formará contrapunto con la imagen de la esposa, ser un mero elemento para crear ambiente o ser tratada como una institución afianzada por la doble moral y la costumbre.

¿Por qué opta la mujer por esta forma de vida? La miseria y el abandono dan la respuesta. Ejemplos de necesidades económicas personales o familiares encontramos en La Plataforma de la Risa, Las niñas de doña Santa o Pluma en el viento, de abandono por parte del hombre en quien se creyó, en La marimandona, ¡Tómame en serio! o La tragedia del pelele. La mayor parte de las veces las razones se entremezclan, como en Preo al sol. El deseo desmedido de lujo mueve a algunas muchachas en Doña Herodes, El peligro rosa, Yo soy la Greta Garbo o Mi vida es mía, pero es la variable con menor frecuencia, como veremos en el desarrollo del apartado.

La cortesana es un artículo de lujo que adorna al hombre. Hay una notable complementación: una mujer fastuosa prestigia al varón porque muestra su poder adquisitivo y un "protector" magnánimo "valoriza" a la cortesana y destaca su habilidad por

sonal, convirtiéndose en objeto codiciado por otros.

La jerarquización oscila entre la amante que disfruta de un espléndido pasar y ejerce tiránicamente fuerte presión para lograr sus caprichos, como en La melodía del jazz-band, Las víctimas de Chevalier o La diosa ríe, y la pobre prostituta maltratada, Los pistoleros o Memorias de un madrileño.

La figura más estereotipada es la de la cortesana odiciosa. Hallaremos ejemplos en ¡Dispensa, Perico!, Los hijos de la noche, Una conquista difícil, ¡Caramba con la marquesa!, La señorita mamá, El alma de Corcho o Mi querido enemigo. Frecuentemente es el recurso cómico de la obra.

Más variaciones presenta la mujer que a su vez, mantiene a un hombre como sucede en Margarita, Armando y su padre, Cinco lobitos, Caperucita gris, Latigazos o ¿Por qué te casas, Perico?. En algunos casos llega a ser explotada como Mercedes la Guditana.

La que sobresale es la cortesana de buen corazón. Es éste un tipo muy difundido, sobre todo en los períodos en los que se tiende a revalorizar a los marginados. Además de abundantes ejemplos podemos encontrar personajes interesantes, como Lucila en La melodía del jazz-band, Obdulia en Mercedes, la Guditana, Adria, en La Plataforma de la Risa o Rosa en Mi vida es mía.

Es interesante el afán de proteger que siente la mujer de este último grupo, en especial a otras muchachas para evitar que sigan sus pasos. Ella, que casi nunca se considera dueña de su destino, compensa su frustración moviendo los hilos del de los demás.

Referencias estadísticas

La esposa traicionada y la esposa traidora constituyen las dos caras de un mismo hecho: la ruptura del juramento de fidelidad sobre el que se basa el matrimonio. Por cierto que esa ruptura puede provocarla uno u otro cónyuge, pero este apartado se centrará exclusivamente en la mujer.

Así hemos seleccionado 50 obras en las que se analiza su situación como víctima u objeto del engaño y 70 en las que es sujeto activo, esposa infiel.

La cortesana como institución está íntimamente relacionada con los grupos anteriores, aunque en algunos aspectos presente marcada autonomía. Para plasmar su imagen se emplearán ejemplos de 93 obras.

3.- La mujer frente al adulterio

La esposa del protagonista de ¡Engañala, Constante! (Ya no es delito) es afortunada: su marido le es fiel. Las amigas lo exponen como modelo ante sus esposos, a quienes les hace poquísima gracia y tratan de conseguir que él se pliegue a sus costumbres y engañe a su mujer:

ÁFRICA: Matarse él y matarme a mí; y cuidado que yo siempre le estoy poniendo el ejemplo de tu marido. "Ese es un hombre -le digo-, en él te deberías mirar como en un espejo; a ese hombre lo encierran en un cuarto con una Cleopatra, o con una Mesalina, o con una Celia Gámez, y antes de engañar a su mujer es capaz de arrancarse los ojos!"

p. 11

Poco favor le hacen al pobre Constante, porque los maridos perjudicados con la comparación lo acosan. Algo semejante a lo que hacen con un personaje de Las tentaciones, más interesados todavía porque de su conducta intachable depende una herencia.

En Las víctimas de Chevalier, don David se define como un hombre formal y por la reacción de la esposa, hace bien en serlo:

DAVID: Estoy seguro; a mí no me puede engañar. Yo soy un hombre serio, un esclavo de mi deber; yo, desde que me casé, no he dicho a otra mujer "buenos ojos tienes"

HIPOLITA: Y que si lo dijese, porque te arrancaba la lengua.

p. 18

También ha sido fiel el señor Lucio en Las dichasas faldas

y otro motivo de admiración. Después de muchos años de matrimonio casi está arrepentido de su conducta ejemplar que lo aleja del común denominador:

BENITA: (Asombrada) ¿No ha engañao usté nunca a su mujer?

SEÑOR LUCIO: No, señora; no la he engañao. ¡Pa qué la voy a usté a engañá!

BENITA: No; si con que la hubiese usté engañao a ella, bastaba.

p. 100

A pesar de la ligera conmiseración con que Benita trata al señor Lucio, de las fugaces tentaciones que sufre don David y de los trastornos que los amigos le crean a Constante, la fidelidad del marido es esperada y deseada. Sin embargo su presencia no es frecuente en las obras porque poco conflicto crearía. La esposa engañada en cambio, aparece como fuente de comedias y dramas. Nos ocuparemos de estudiar su reacción frente a la infidelidad.

3.1.- Razones de la infidelidad masculina

En su estudio sobre el adulterio en la novela del siglo XIX Biruté Ciplijauskaitė incluye una cita de Schopenhauer que muy bien puede representar buena parte de las opiniones de su tiempo y aun del nuestro:

Primero hay que notar que el hombre se inclina por su naturaleza a la inconstancia en el amor; la mujer, a la constancia. El amor del hombre disminuye considerablemente desde el instante en que ha conseguido la satisfacción de su deseo: prácticamente cualquier otra mujer le estimula más que la propia. Ahora cambio y distracción.

El amor de la mujer, al contrario, empieza a crecer

desde ese mismo momento. Por consiguiente, la fidelidad conyugal es algo artificial en el hombre, natural en la mujer. Así, el adulterio en la mujer es mucho más imperdonable que en el hombre, tanto objetiva -a causa de las posibles consecuencias- como subjetivamente- porque va en contra de su naturaleza.

(2)

A esa necesidad de cambiar atribuye doña Nicasia las traiciones del esposo en Martes 13:

DOÑA NICASIA: Y aunque fuera un coco, doña Inocencia. ¡Hay feuchas con mucho garabato! Mi marido -Dios lo tenga donde se merezca- me dio muchos malos ratos a mí a cuenta de una chata que lo volvió tarumba. Como dicen que el caso es cambiar... ¡Y yo entonces era preciosa!

DOÑA INOCENCIA: Vaya memorión que tiene usted, doña Nicasia.

p. 7158

A pesar del irónico comentario de doña Inocencia, que no puede imaginar que haya sido bella, ese pensamiento consuela a Nicasia, porque si el marido la cambió por algo peor tiene que haber estado motivado por un impulso superior al razonamiento.

Cínicamente Pedro utiliza el mismo argumento para convencer a Bianca en Esta noche o nunca :

PEDRO:(...) eres un ángel, y por eso te quiero. Y ade más, en el fondo no te engaño: Eres tan comprensiva, tan inteligente, que reconocerás lo justificado de mis razones. Mis aventurillas equivalen a tener en casa el mejor cocinero, no obstante, irse alguna vez a comer a un restaurante. En el restaurante se come peor que en casa, pero la variación...

p. 18

Y aunque la mujer no quede convencida, puede resultar un leve consuelo, como había sucedido en el caso de doña Nicasia.

En La viudita se quiere casar, Serafín comienza una aventura extramatrimonial y es descubierto por Ernestina, que reacciona violentamente. Trata de hacer las paces a través de un amigo que debe interceder por él ante la mujer ofendida. Sugiere agregar a la idea de la necesidad de cambio, la de que la esposa gana con la comparación que se entabla, pero ni Pascual está dispuesto a aceptar este recurso para disculpar al amigo:

SERAFÍN: Pues tú le dices que los devaneos de los maridos, lejos de amenguar, fortifican el amor de la esposa..., porque aprecian la diferencia de calidad... y al volver, la ilusión retoña con más fuerza.

PASCUAL: Mira, Serafín, yo defenderé tu causa; pero déjame que lo haga a mi modo.

p. 62

A pesar de que Pascual, un hombre muy honesto se niega a utilizarla, la disculpa de Serafín es en extremo frecuente y aparece en varias obras. En La moral del divorcio se repite casi con las mismas palabras.

El suegro de la Marquesa de Cairsan matiza la excusa agregando a lo dado la curiosidad del varón. Así intenta justificar al hijo y consolar a la nuera que se queja amargamente de las infidelidades del marido:

MARQUESA: Pero papá Andrés... ¿Qué le faltaba en mí? (Se deja caer en el diván y solloza convulsa, sumergiendo el rostro en los cojines)

DUQUE: Tienes muy poco conocimiento de lo que es el hombre, Guillermina. El sexo bruto no siempre traiciona a la esposa porque deje de amarla. La mayor parte de las veces que un hombre cae en esa culpa de adulterio es por mera curiosidad. Por la curiosidad... de vivir la intimidad de la mujer que tratamos... y conocerla... Siempre es la curiosidad el principio pecaminoso que impulsa a la brutalidad del varón a esos

errores. (...)

p. 74

Cuando Trini se enfrenta con Nati, la amante de su marido en El abuelo Curro, ésta disculpa al hombre apoyándose en la eterna queja de que él salía en busca de lo que no encontraba en el hogar; pero no es la esposa amiga de amilanarse y pronto domina la situación:

NATI: Hija, yo no tengo la culpa de que el hombre se vea obligao a buscar en la calle lo que no pue en contrar en su casa.

TRINI: Natural; en la calle es donde se encuentra to lo perdío.

NATI: Le azvierto a ustez que a mí no me insulta quien quiere, sino quien puede.

TRINI: ¡Qué desgracia! Porque a usté la pue insultar to el mundo.

p. 39

Pilar utiliza el mismo argumento que Nati frente a la esposa desdeñada de Caperucita gris, y la acusa de ser la que ha provocado el adulterio al no saber retener al marido.

Una variante del razonamiento anterior es la que emplea Máximo en La moral del divorcio. Según él, la pasividad y el silencio de su mujer son las causas que lo han empujado a buscar una amante. La fidelidad es un rasgo heroico, pero no vale la pena portarse como un héroe si eso no despierta el mínimo entusiasmo:

MÁXIMO:(...) Como la mujer, sólo por ser mujer, por tradición, por educación y hasta por literatura, está acostumbrada a creer que se lo merece todo, no se be agradecer nada; y la fidelidad, ¡qué diablo!, no es cosa fácil para que no se la agradezcan a uno(...)

p. 1030

Y la excusa de Máximo, aunque no atenda su culpa, tiene al menos el peso de la originalidad.

3.2.- Reacciones frente a la infidelidad

La gama de respuestas de la mujer ante un estímulo de este tipo es muy amplia y se extiende desde la ruptura total hasta la simple aceptación con tal de conseguir provecho. Como siempre trataremos de agruparlas.

3.2.1.- El silencio

Muchas mujeres apelan al silencio para preservar la paz familiar.

Así ha obrado durante años Teresa en Morena Clara, hasta que Trinidad saca del medio con un ingenioso recurso a la anti-gua amante del dueño de casa. Tanto la muchacha como el marido infiel están convencidos de que la esposa no sabe nada, pero siempre ha estado al tanto de todo, aunque nadie ha notado su sufrimiento:

TRINIDAD: ¿Y tú qué me dices, cabeyos blancos?

TERESA: Que son preciosas tus hechicerías, pero no las vuelvas a hacer. Tú no sabes cómo atormenta fingir una fe que no sentimos y lo que duele la risa cuando no es verdad.

p. 96

Teresa es espejo de otras. Margarita Nelken estudia ese complejo sentido del deber que las hace soportar en silencio la humillación de ser relegadas por otras con tal de mantener el hogar en bloque:

La pasividad de la mujer española, su retraimiento

durante siglos y siglos, han ido dándole una entereza y una seriedad, en una palabra, un respeto de sí misma, único quizás en el mundo. Esa misma sumisión de la mujer de pueblo ante su marido que la maltrata y malgasta el dinero, ese "no me puedo volver contra el padre de mis hijos", que a primera vista parece un resto de esclavitud moruna, encierra en su fondo una conciencia instintiva de dignidad moral (la dignidad del hogar del cual ella es la fiel guardiana) que tiene y puede tener en cualquier caso la fuerza de la más indómita virtud.(...)

(3)

Un típico caso del silencio al que se obliga la mujer frente al adulterio es el de Agustina, en Lo que hablan las mujeres. Por mucho tiempo ha fingido ignorar las aventuras del marido, que hasta tiene una hija fuera del matrimonio. Cuando Felipa, una amiga chismosa, ve que la chica llega al pueblo con la intención de introducirse en la casa no puede más e intenta poner en antecedentes a Agustina, pero se encuentra con su negativa a oír:

AGUSTINA: Yo siempre te oigo con mucho gusto. Siempre que no quieras entrar en terreno vedado.

FELIPA: Pues, hija de mi alma, lo que es hoy, en ese vedado vengo a entrar.

AGUSTINA: ¡No, Felipa!

p. 6610

No mueve a Felipa el afán de herir, ella considera un deber hacer saber a su amiga lo que pasa porque le indigna ver que es menospreciada.

Agustina confiesa haber tomado ejemplo en su madre, que también se negaba a escuchar chismes sobre el esposo. Pero no lo hacía por tener una fe ciega en él, ni siquiera por respeto, sencillamente no quería que la sacaran de su cómoda posición:

AGUSTINA: Calla. Recuerda -tú que tienes tan buena memoria- lo que le contestó mi madre a aquella señora que fue un día a descubrirle con mucho misterio que mi padre, a la chita callando tenía un par... un par de distracciones. "¿Nada más?", le preguntó mi madre ingenuamente. Y luego le dijo: "Hija mía, por Dios, pero ¿usted cree que para aguantar a un hombre basta una mujer sola? Hacen falta lo menos tres o cuatro" Se fue corridísima la chismosa.

(...)

FELIPA: ¡Qué tonterías, hija, las de tu madre! Se podría escribir con ellas el libro de las casadas tontas!

AGUSTINA: Tonta o no, ella supo ignorar muchas veces, y fue muy feliz. Yo también ignoro todo lo que él me calla, y también lo soy. Me consta que en el altar mayor de su corazón no hay más que mi imagen. ¿Para qué me voy a meter en las capillitas por lo que me traigan y me lleven las beatas y los sacristanes. Más te digo: si algún día me sorprendiera yo en la debilidad de registrarle los bolsillos a mi marido, de olfatear su ropa, creo que me moriría de vergüenza.

p. 6610

Por un lado Agustina parece muy respetuosa de la intimidad del cónyuge; por otro, muy segura de ser su principal amor y por eso no le importa no ser el único. Su actitud aparenta dignidad frente a la antipática posición de la amiga. Pero las cosas no son como ella las presenta: Felipa es chismosa pero sincera, sin dobleces. Agustina miente. Conoce las infidelidades del marido, la presencia de la hija; engaña a todos fingiendo que lo ignora, aparentando ser feliz cuando se siente profundamente desdichada. Hasta que obligada por las circunstancias implora una confesión que la libraría de la máscara continua:

AGUSTINA: Porque si no lo oigo de tu boca, lo seguiré ignorando. La norma mía para contigo ha sido siem-

pre no saber de ti sino lo que tú me dijeras. Por eso hemos podido vivir felices. ¡Qué bien te has llamado a mi lado! ¿Verdad? ¡Qué comodamente! ¿Y habrás sido capaz de creer que yo era una ciega, una tonta, una simple? Pues no he sido ni seguiré siendo más que una mujer muy habladora -como todas a tu juicio-, que ha tenido la abnegación y el arte de callar. ¡Una mujer que calla más que habla! ¡Como muchas mujeres!

DON MIGUEL: Eres una santa, Agustina.

p. 6627

Agustina considera su silencio como una muestra de abnegación hacia Miguel; lleva veinte años ejercitándose en él como respuesta al del marido. Su matrimonio puede ser tranquilo, libre de discusiones, pero no feliz. Mutuamente se han ocultado la verdad. O son campeones del disimulo o son dos desconocidos que amablemente tratan de llevar adelante una sociedad.

El tema del marido que cree que sus hazañas permanecen ocultas y de la mujer que conoce su existencia pero se calla, alimenta muchas comedias. Un caso típico es el de No hay quien engañe a Antonietta.

El general vive feliz en un hogar ejemplar del que se siente orgulloso. Como su esposa jamás le ha hecho ningún reproche, la supone ajena a todos sus enredos:

EDUARDO: ¡Qué mujer tan encantadora es la marquesa!

GENERAL: No lo sabe usted bien. Es una de esas criaturas delante de las cuales se debería estar siempre de rodillas...

EDUARDO: Comprendo que no la haya usted engañado nunca...

GENERAL: (Riendo) ¿Yo? ¡La he engañado todo lo que he podido!

EDUARDO: ¡Eh!

GENERAL: Pues claro, hombre... Ahora que me las he arreglado para que ella no supiera nunca nada. ¡Ah! No... No merece que se la dé el más pequeño disgus-

to... Mire usted... Yo he querido a muchas mujeres, pero no he adorado más que a una..., ¡a la mía! Cuando más la engañaba más ternura sentía por ella, y no he ofrecido una alhaja a una de mis conquistas sin llevar el mismo día otra alhaja mejor a la marquesa...

EDUARDO: ¿Y las compraba usted el mismo día?

GENERAL: Naturalmente... ¡Así me hacían rebajas!

p. 16

Antonieta, la hija del general, sospecha una traición del marido y decide tomar venganza. El padre trata de disuadirla y recurre a la voz experimentada de su mujer para que la aconseje, pero ella a través de la ironía muestra su resentimiento:

GENERAL: ¡Deja hablar a tu madre! (A la marquesa) ¿Cuál es el deber de nuestra hija? Díselo tú, Matilde.

(...)

MARQUESA: Sí, hija mía, sí. Hay que perdonar... Y luego, en el porvenir..., cerrar los ojos... ¡Como yo!

GENERAL: (Aparte, aterrado) (¿Qué dice mi mujer?)

MARQUESA: Por mucho que tu marido te engañe, nunca te engañará tanto como tu padre a mí...

p. 55

El consuelo de la marquesa se parece en mucho al de Agustina y se basa en que la esposa no va a ser abandonada:

MARQUESA: La mujer engañada tiene siempre un orgullo. Ella podrá decir: este auto le quieren todas... Pero yo soy el garage.

p. 55

Para Miguel, su esposa es una santa porque se ha callado y le ha permitido vivir en paz. Para el general, delante de la marquesa habría que estar de rodillas. Los dos las consideran

muy superiores a sus amantes, pero no dejan de humillarlas con sus engaños. Agustina y la marquesa son presentadas como mártires, pero de una causa que no merece tal sacrificio; por eso la hija de la última, fiel a la nueva época, rechaza esa salida.

Frente a la sorpresa que representó para los maridos anteriores el saber que sus mujeres estaban al tanto de sus aventuras se levanta la voz de Lola en Las desencantadas.

LOLA: ¿Pero vosotros os creéis que somos tontas? A veces lo parecemos; pero es porque haya paz... Porque estamos al cabo de la calle.

p. 31

Como hemos visto, el silencio no dura eternamente. Cualquier crisis familiar puede abrir las puertas al rencor de la esposa engañada. Gabriela, en El pájaro pinto, al fin decide enfrentarse a su marido cuando nota que no sólo la abandonará a ella sino también a los hijos:

GABRIELA: A ti quien te importa es Rosita. ¡Rosita! Ella te lleva y trae a su antojo.

ALEGRE: ¿A mí?

GABRIELA: Sí, sí. ¡Y yo no puedo tolerarlo! Hasta hoy he sabido callar mi rabia de mujer. Ahora tiene que protestar mi dolor de madre.

p. 11

También rompe su silencio con una sobria queja Leonor, en El divino impaciente. Todavía ama al esposo y espera un milagro que nunca llegará:

ATAYDE: ¿Llorar, de qué?

LEONOR: Del desvío
de un querer que, sin parar,
pasa por mí, siendo mío,
como por el puente el río

pasa buscando la mar.
 Sé de tus horas perdidas,
 y aunque no ves mis heridad
 y ves mis ojos serenos,
 están mis silencios llenos
 de lágrimas contenidas.

p. 146

A veces el silencio nace de la dignidad combinada con el orgullo, como en La Papirusa.

Carmela lleva poco tiempo de casada, pero su marido ya ha empezado a engañarla con una amiga. Ella, muy soberbia, opta por la indiferencia. Casi no se ven:

CARMELA: Muy poco. A lo mejor nos encontramos en el comedor; yo le cuento mis partidas de póker, él me cuenta sus éxitos deportivos, y hasta el día siguiente.

MARGOT: Me asusta la frialdad con que lo comentas.

CARMELA: Es temperamento.

MARGOT: Pero... ¿y tu sensibilidad?

CARMELA: Dormida... ¡Por Dios, no me la despiertes, que está en el mejor de los sueños!

p. 30

Carmela reconoce que es por orgullo que adopta esta fría posición:

MARGOT: Pero tú, ¿cómo has llegado a consentir...?

CARMELA: Yo tengo más orgullo que Javier y que nadie. No me conocen bien. Tú sí debieras conocerme.

p. 31

La conducta de Paulina en La moral del divorcio es semejante a la de Carmela. Su arrogante dignidad le ha impedido rebajarse a una pelea. Así ha soportado durante años los desvíos del marido hasta que la promulgación de la ley de divorcio le

permite dejar libre al hombre para que se case con la amante. A su amiga la decisión le parece precipitada y le echa en cara su pasividad, que se acercaba a la indiferencia:

JULIA: De todo has tenido tú buena parte de culpa. ¿Tú crees que es sistema callar siempre, callar a todo, no protestar nunca? El exceso de educación puede ser un defecto. Tú has sido siempre esclava y víctima de la buena educación, que en la mayoría de los casos no lo agradece nadie. Lo menos que habrá creído tu marido es que todo te tenía sin cuidado.

PAULINA: ¡No sabrá él nunca lo que he sufrido! Y ahora mismo...

JULIA: Pues con que tú sufras y él se figure que estás tan contenta...

PAULINA: No; que recobre su libertad, que se case con esa mujer; por mí...

p. 1000

Lo que menos quiere el marido es recobrar la libertad que lo pondría en el compromiso de formalizar la relación con su amante. Asustado ante la posibilidad de un divorcio, convence a la defraudada Paulina de su propósito de enmienda y deciden los dos emprender nuevamente la vida en común.

3.2.2.- Resignación

Este apartado está íntimamente ligado al anterior pues muchas veces el silencio nace de la resignación ante lo inevitable. Por eso lo ha hecho suyo la marquesa de No hay quien engañe a Antonieta, para ella la infidelidad es inseparable complemento del varón:

MARQUESA: (Enseñando las joyas) Cada joya de las que llevo... representa una infidelidad.

GENERAL: (Emocionado) ¡Matilde! ¡Soy un miserable!

MARQUESA: (Dulcemente) No..., no... Nada de eso. Eres

un hombre.

p. 55

La mujer, con sutil ironía, termina consolando al ofensor, que pasa a ser casi una víctima:

GENERAL: No me perdonaré nunca haberte hecho sufrir.

MARQUESA: (Consolándolo) No, no... Amigo mío, no te preocupes. Debes pensar que es una fatalidad. Mi padre engañó a mamá.

GENERAL: (Indignado) ;Qué sinvergüenza!

MARQUESA: Mi abuelo a mi abuelita... y así sucesivamente hasta el paraíso terrenal.

p. 55

Para esta señora, el ser esposa engañada es una constante del destino de la mujer. Siempre ha sido así y no va a cambiar. La Marquesa de Cairsan no aguarda tantos años para darse por enterada. En seguida habla con el marido, pero no espera cambios. Está condicionada por la historia familiar, que fatalmente se repite:

MARQUESA: Yo no discuro nada. Por desgracia para ambos... el teléfono me hizo saber antes (atención in quieta del marqués) que tú eres como fue mi padre... y todos los hombres son iguales a ti... (...)

p. 21

Guillermína es de las más desdichadas: su marido termina huyendo, pero no con cualquiera de sus amantes sino con la hermanastra de su mujer. Es doblemente traicionada, pero no le duele tanto la acción de la muchacha -hija ilegítima de su padre- como la del esposo por quien se desvivía.

Dos ideas enlazan su discurso con el del personaje anterior:

la traición como inherente al sexo masculino y el inmovilismo de las costumbres que permite la repetición de la historia de la madre en la hija. La Mujer de Bodas de Sangre es un caso más:

MUJER: No sé lo que pasa. Pero pienso y no quiero pensar. Una cosa sé. Yo ya estoy despachada. Pero tengo un hijo y otro que viene. Vamos andando. El mismo sino tuvo mi madre. Pero de aquí no me muevo.

p. 363

La protagonista de Mi hermana Concha sufre las mismas humillaciones que las anteriores, pero su respuesta es menos convencional. En apariencia sigue la línea de la madre de Agustina en Lo que hablan las mujeres, que se alegraba de que dos o tres mujeres la ayudaran a soportar al marido. Concha, que está decidida a hacerlo feliz, agradece que otras la ayuden en su encomiable tarea:

CONCHA: Pero bueno, ¿ustedes qué quieren? ¿Que yo me disguste con las cosas de Carlitos? Pero señó, si no puedo. (Ríe) Yo me casé con é para haserlo feliz. Pues si hay unas cuantas que me ayudan en esta obligación, lo que yo debía hasé era buscarlas y darlas las gracias.

p. 31

Carlitos se destaca entre los sinvergüenzas. No sólo engaña a su mujer sino también a sus conquistas, porque finge ser soltero, hace pasar a Concha por su hermana y aprovecha al máximo su actitud complaciente.

La mujer no ha sido siempre así. Ha llegado a esa situación después de muchas desilusiones:

CONCHA: Ya lo sé. Pero la tristesa se achica cuando tenemos er való de reírnos en su propia cara. Cuan

do me casé con mi marío, acordarse cómo era yo. Exigente, llorona, presumía y con ese afán de dominio que todas tenemos con el esposo. ¿Con quién has estado? ¿A qué hueles? ¿De quién es esta carta?... La primera vez que me dijeron: "Carlitos tiene una novia", me morí der to y nació ésta que veis aquí tan complaciente, dispuesta a quererlo fuera como fuera.

REMEDIOS: Pues mira el resultao.

CONCHA: A mí no me pasa toda la angustia y todo el peligro que tiene este momento. Me voy a quedá sin é. ¿Qué vamos a haserle! ¿Cosas de mi marío? ¿Qué se adelanta con que yo me ponga de rodiyas delante de él y le lllore y le suplique? Cuando un hombre se quiere ir no hay quién lo sujete y antes de verlo triste por el remordimiento de lo que abandona, prefiero verlo marchá tocando la pandereta.

p. 70

Para Concha, tolerar y hasta festejar las infidelidades no es más que una muestra de cariño y abnegación, lo mismo que aceptar la idea de su abandono con una sonrisa para que él no sufra remordimientos. Claro que su actitud puede confundirse fácilmente con desinterés y desprecio, como le había sucedido a Paulina en La moral del divorcio.

Concha no se engaña ni trata de engañar a sus amigas hablando de felicidad. Aceptará que Carlitos logre la dicha a su modo, pero ella no es feliz, no puede serlo en su condición de esposa humillada:

CONCHA: (...) Allí había muchas mujeres casadas como yo que les pasaba como a mí. Las engañan los maridos un día y otro día. Y ellas lloran y se pelean, y llegan a aborrecerlos; pero hoy no se acordaban y se reían. ¡Estaban de boda! Y yo que me río tanto, como estaba de boda me eché a yorá.

p. 92

Unas llorando y otras simulando reír, el resultado es el mis

mo: Concha está tan desencantada como las que responden al engaño de un modo más convencional.

Un caso especial lo constituye Rosario, en La niña de la bola. Ha soportado en silencio las infidelidades del marido, como se esperaba de ella, pero de pronto aparece la hija de un antiguo socio que necesita trabajo. Es joven, bonita, coqueta y enseguida enamora a don Emiliano.

Un día, algo borracho, pretende besarla y la chica lo rechaza con repugnancia. Rosario ha visto la escena y por primera vez en su vida interviene con inusitada violencia:

DON EMILIANO: Perdóname, perdóname, Rosario...

ROSARIO: ¡No, esta vez, no! Hasta hoy perdóné todo porque jamás me traicionaste con el corazón. Hasta hoy, mil veces me dijeron: "Ahí va tu marido con una, ayer vi al Emiliano con la Fulana..." Y nunca, nunca te dije ni un reproche... Sabía que era tu carne la que me traicionaba, y me resignaba y descendía hasta el perdón. ¿Qué culpa tiene él de ser... tan mujeriego? -pensaba yo-, y todo lo perdóné; pero esto no. Esto no lo perdono; esta vez la traición es más honrada, más brutal, más repugnante, porque tu alma, que yo creí siempre mía se la diste ciego a esa mujer que te desprecia. Vete, vete con ella..., ella no te quería... ¡Yo tampoco podré quererte nunca!...

p. 44

La ofensa es realmente mayor porque se humilla a Rosario en su propia casa, pero no es eso de lo que se queja sino de que don Emiliano le haya dado el alma a Mercedes. No se entiende cómo puede saber la esposa que no haya ofrecido esa misma alma a las demás conquistas, pero el hecho es que esta traición le parece diferente, probablemente por la calidad de la muchacha, superior a las circunstanciales amantes que puede haber comocido Rosario.

Hay otra razón de mucho más peso: la mujer se ha comparado con Mercedes, ha visto su juventud y ha salido perdiendo. Rosario quizás no tema ser abandonada, pero sí dejar de ser el centro, ese altar mayor del que hablaba Agustina en Lo que hablan las mujeres;

MERCEDES: Ya lo sé. Usted no me guarda rencor.

ROSARIO: Te mentiría si te dijese que no; te guardo un profundo rencor. Hasta ayer nunca me di cuenta de mi vejez; de mi falta de alegría. Ayer, por primera vez en mi vida, me parecí despreciable a mí misma, porque sin poderlo evitar, tuve la ridícula idea de compararme contigo.

pp. 54-55

En última instancia, el estallido de Rosario está motivado por la suma de todas las infidelidades, que aunque ella insiste en que no le han afectado, han dejado su huella, y el temor de que ésta sea la definitiva.

Si volvemos a sus recriminaciones iniciales, las dirigidas al marido, encontraremos una extraña razón para su decepción como esposa: hasta ese momento se había sentido orgullosa de que hiciera conquistas y fuera codiciado por otras mujeres, pero haberlo visto rechazado hace que ella también lo desprecie:

ROSARIO: ¿Tú sabes, pobre hombre, lo que has hecho? Has hecho que estos ojos que sólo supieron mirarte, te vean despreciado por otra mujer a ti, a ti; que eras para mí el único hombre del mundo, el único hombre de la tierra... ¿Tú sabes hasta dónde me humilla a mí este desprecio?... ¡Vete! ¡Vete de aquí, y procura conquistártela como sea, con tu dinero o con tu propia vida, y si no lo logras, mácala si es preciso!... Todo menos que yo sepa que al hombre que yo quiero con toda mi alma se permite despreciarle otra mujer, sea quien sea y aunque sea muy joven y muy guapa...

DON EMILIANO: Rosario... ¡He sido un canalla! ¡Un canalla!

p. 44

La reacción de don Emiliano coincide con la norma y es la misma del general de No hay quien engañe a Antonieta, que también se considera un miserable, pero porque sus aventuras han sido descubiertas. Insistimos en que la que se aparta de lo común es la mujer, cuya admiración hacia el marido debe ser compartida por las demás para que la propia se mantenga. Cada aventura de don Emiliano reafirma su amor y su orgullo de ser la esposa de hombre tan admirable. Por eso, en su ceguera, llega a pedir la muerte de la rival que ha osado despreciar a su ídolo. Rosario no está casada con un simple mortal sino con un dios al que rinde culto.

Díez Canedo, fiel testigo de su tiempo, llega a considerar muy real a este tipo de esposa que fluctúa entre la humillación y el orgullo:

La reacción de la mujer, al sorprenderle en trance de atentar contra la hospitalidad que otorgó, y sentir, más que la propia herida, la mortificación de ver despreciado al que ella estimó sobre todo, es muy real, aunque tampoco nueva: una insigne figura Benaventina viene indefectible al recuerdo. (4)

La crisis que provoca Mercedes sirve para colocar a cada uno en su lugar. Don Emiliano no quiere destruir su matrimonio y si Rosario permanece con él, deberá abandonar sus fantasías y aceptarlo como es: un pobre hombre viejo y lleno de limitaciones. Y las infidelidades deberán ser tomadas como tales, no como homenajes de fieles adoradoras.

Desde el punto de vista del varón, el silencio y la resigna

ción ante las aventuras extramatrimoniales son conductas admirables en la mujer y, por supuesto, muy cómodas para ellos. Pero existe el riesgo de que la esposa dé un paso más en la tolerancia y pase de la resignación a la comprensión de la infidelidad. Y lo que se comprende y acepta como normal muy bien puede imitarse.

Jardiel Poncela parte de esta base al comenzar Un adulterio decente. Eduardo se da cuenta un día de que su esposa acepta como válido su corrupto punto de vista:

EDUARDO: Fernanda, yo te quiero.

FERNANDA: Lo sé desde septiembre de 1928.

EDUARDO: A veces te he engañado...

FERNANDA: Eso no lo supe hasta 1929.

EDUARDO: A veces te he engañado, sí; pero te quiero. ¿No es compatible?

FERNANDA: (Una larga pausa) Quizá.

EDUARDO: (Con asombro y mal sabor de boca) ¡Quizá! Es la primera vez que me contestas a eso "Quizás"...

p. 134

Eduardo comprende inmediatamente que si su mujer coincide con él en las ideas, también puede hacerlo en la práctica. No se equivoca: Fernanda tiene un amante y a pesar de ello sigue queriendo al esposo. Ha aceptado la compatibilidad de sentimientos que él daba como posible. Eduardo comprueba con horror cómo sus argumentos se dan vuelta y esta vez es la esposa la que se apropia de los cómodos principios que regían su conducta conyugal.

Lamentablemente Un adulterio decente cambia inesperadamente de rumbo con el objeto de proporcionar a la comedia más elementos cómicos. El adulterio femenino es atribuido a un virus, según veremos en el apartado correspondiente, y se pierde la posibilidad de desarrollar el núcleo inicial en el que la mu-

jer equiparaba su comportamiento con el del hombre, aunque por el camino de la inmoralidad. Enrique Díez Canedo lamenta el abandono de esa línea argumental, pues con un desarrollo cuidadoso del personaje femenino se hubiera llegado a una novedosa tragicomedia de corte pirandelliano. (5)

3.2.3.- Provecho

La esposa de Un adulterio decente, cuya infidelidad es consecuencia de un virus y, por lo tanto, curable, no aprovecha conscientemente las fisuras que presenta la teoría de su marido. Pero otras mujeres más astutas y cínicas sí lo hacen y con una notable falta de escrúpulos logran sacar beneficios de las infidelidades. En Llévame en tus alas, una elegante dama explica su posición y su método:

LAURA: Y lo dice usted tan tranquila... ¿No es usted celosa?

REGINA: Ya, no. ¿De qué me servirían los celos? Prefiero, mejor que enojarme por sus traiciones, tratar de sacarles algún provecho.

LAURA: Explíquese, querida.

STUART: Eso puede ser interesante...

REGINA: Muy sencillo. En cuanto veo que va a traicionarme le pido un regalo. Y él, para tenerme contenta y que no desconfíe, no me niega nada... Esta pulsera me la regaló cuando se lió con aquella artista francesa...

p. 36

Regina ha llegado a esta fase luego del desencanto y la resignación. Exige ser compensada de algún modo por el daño recibido. En cambio Laura, en La verdad inventada no sólo está convencida de que la mayoría de los maridos engañan sino que opina que los fieles son imperfectos. Está totalmente de acuerdo

do con el sistema, al que le saca todo el partido posible:

LAURA: Los engaños de los hombres no cuentan en el matrimonio, y a mí, ¿qué quieres que te diga?, un marido que no haya engañado alguna vez a su mujer no me parece un marido completo; y una mujer que sepa conllevarlo con discreción, puede sacar mucho partido de las infidelidades de su marido. ¿Por qué crees tú que yo he mandado siempre en mi casa? (...)

p. 1108

El caso de Mauriña, en El embrujado, es el más sórdido de todos. Su marido la ha engañado con Rosa Galans. Ésta ha tenido con él un niño, pero se lo atribuye al hijo muerto del rico del pueblo para sacarle dinero. Mauriña, tan odiosa como su rival, lo que busca es compartir esa riqueza y sujeta a su marido que, lleno de remordimiento, quiere contar la verdad:

MAURINA: ¡Salúdate para espantar malas ideas! Calienta el horno con el capricho del viejo Bolaño. Rosa Galans no se desgarró del hijo sin una buena renta, y de la mitad has de ser tú el dueño. ¿No te amigaste con ella? Pues si te quiere, que lo manifieste. Para que todos pasásemos hambre y anduviésemos descalzos, metidos en agua y nieve, no te fuiste de mi jergón para el suyo. ¡Condenada ladra! ¡Más renegrida no la dio Dios! Ten por cierto que la bribona no entrega al hijo sin recibir mucha riqueza y con esa ambición se lo titula por nieto a Don Pedro Bolaño. ¡Santísimo Señor, un espejo de ese hijo tuyo que ahora está a dormir en la cuna! ¡Ay, babalán, lagrán, aprende a sacarle los dineros, que un cuenco de berzas también lo tenías andando a cavar!

p. 30

Tanto pesa la riqueza en el ánimo de Mauriña que en vez de alejarlo de la otra mujer, obliga al marido a permanecer con ella si ese es el modo de compartir las ganancias.

MAURINA: (...) Y como estuviste un año con esa amistad, sigue otro tiempo... Mucho nunca ha de ser, que esas mujeres bribonas tienen la virazón del viento en la mar. Por ese hijo que tuviste con ella nos vendrá la hartura.

p. 31

3.2.4.- Ruptura

La postura de Maurina -que no logrará su objetivo por la muerte del niño-, nace de la perversa distorsión de la escala de valores típica del particular mundo de las obras de Valle-Inclán; pues no es lógico que la esposa aliente las infidelidades del marido. Sí es frecuente que las tolere por considerarlas pruebas del destino, por no tener fuerzas para encarar la situación o por miedo a la soledad y el abandono.

Páginas atrás Margarita Nelken nos hablaba del callado sacrificio de la mujer relegada como una muestra de virtud, sin embargo este estado de cosas es contraproducente si potencia y perpetúa la traición. La esposa no sería víctima sino cómplice, y por eso la misma autora se encara con quienes, por comodidad, aceptan una situación indigna:

Sí, a muchas mujeres no les parece indigno soportar la convivencia con un hombre que las desprecia fuera y dentro de casa; no les parece indigno el que sus hijos se eduquen en ese ambiente de degradación para con su madre; pero les parece una indignidad, un supremo rebajamiento el tener el valor de dejar de ser "la señora de Tal" y de disfrutar económicamente y socialmente -en el sentido de la sociedad- de la posición de su marido.

(6)

Ana María y Lola son Las desencantadas que se han cansado de las fáciles y alegres traiciones de sus maridos y optan por la

separación. No es una decisión precipitada, según explica una de ellas, sino seriamente meditada después de soportar una humillación tras otra:

ANA MARÍA: Lo que oyes. He decidido separarme de ti.

ARTURO: ¿El divorcio?

ANA MARÍA: Para mí no existe. Pero si tú te empeñas incluso eso, el divorcio.

ARTURO: ¿Hablas en serio?

ANA MARÍA: Y tan en serio. Ya comprenderás lo que he tenido que sufrir hasta llegar a esto.

p. 25 -Acto I

Con un tratamiento que tiende hacia lo cómico se presenta la ruptura en Papá tiene un hijo. Doña Estefanía lleva muchos años de matrimonio cuando se entera de que su marido ha tenido una aventura. Parece ser la primera, porque dada la violencia con que reacciona la mujer podemos suponer que no hubiera dejado pa sar una anterior:

DOÑA ESTEFANÍA: (Solemnemente) Caballero: cuenta la Historia Sagrada que cuando se casó Matusalén fue fiel a su esposa. ¡Y por este precedente me casé yo con usted! Porque el pensar que mi marido pudiera hacerse de menos me punzaba como el aguijón de un alacrán de uña negra.

p. 30

No ha tenido suerte a pesar de sus precauciones. Don Patri-
cio se enreda con una campesina que, como hemos visto en el ca
pítulo sobre el matrimonio, pretende adjudicarle la paternidad
de un niño. Doña Estefanía no es de las resignadas e inmediata-
mente opta por abandonar al marido adúltero:

DOÑA ESTEFANÍA: ¡Infame!... ¡Allí se está criando

ese... bastardo! ¡Y en tan ricos pañales como tú, hi
ja mía!... ¡Comprenderás que tengo que marcharme, se
pararme para siempre de este monstruo, y tú, si quie
res a tu madre, vendrás conmigo!

p. 31

No llega a cumplir su amenaza doña Estefanía porque su as-
 tuta hija descubre la superchería y logra la reconciliación.

En Paca Faroles, Jenara ha tenido que sufrir las continuas
 infidelidades de su marido y además, ver dilapidada su fortu-
 na. Cuando la rival resulta ser una amiga, se siente tan humi-
 llada que opta por la separación. La actitud del marido es des-
 mesurada: a pesar de ser el culpable de todo se siente profun-
 damente ofendido por la decisión de su mujer:

JENARA: No. Fueron muy serios los motivos que me
 dió, y tú lo sabes. Porque le quería pude perdonarle
 que se jugara el capital, que abandonara su carrera
 y su casa, por irse de "juergas" con amigos y gol-
 fas como él; pero cuando supe sus relaciones con
 aquella... mujer que fue mi amiga, y quiso obligarme
 a que siguiera siéndolo, y hasta que fuera a su casa,
 mi dignidad pudo más que todo aquel cariño, y no pu-
 de perdonarlo. Después del escándalo de nuestra sepa-
 ración, Paco acabó conmigo para siempre.

p. 13

Paco sigue creyéndose el dueño de su mujer y goza despre-
 ciándola:

ENCARNA: Con Jenara y por cierto, que me ha conta-
 do una historia la Romarate... ¿Sabéis por qué fue
 el marido aquel día a casa de su suegro? A llevársela
 o a exigir la legítima de la madre. Creo que arma-
 ron la de Dios es Cristo, y por último, por buenas
 componendas, tiró don Ventura del talonario y le ta-
 pó la boca con cincuenta mil pesetas.

PACA: (Señalando la suya) ¡Vaya una bufanda pa ta-

parme a mí esta!

ENCARNA: Pues se las ha gastado en Biarritz con la otra, paseándose a Jenara en sus propias narices.

p. 38

Pocos maridos presentan características que los hagan tan abyectos. La separación en la que se ampara Jenara no sólo está justificada sino que es inevitable. Sin embargo en la sociedad en que se mueve, la muchacha no es considerada una víctima. Recibe cierto apoyo de su padre, pero es severamente juzgada por el hermano, que la acusa de provocar un escándalo. En la familia hubieran preferido su resignación y su silencio por ser más cómodos. Además, si Jenara puede seguir adelante con la separación es porque cuenta con fortuna personal. Una mujer que dependiera exclusivamente de su marido para mantenerse estaría en una posición mucho más difícil.

3.2.5.- Venganza o perdón

No es frecuente que la infidelidad se resuelva en la obra con la ruptura del vínculo matrimonial, en parte porque al público le desagrade esta solución. Y ni en los casos anteriores ni en el de Paulina, en La moral del divorcio, que se acoge a él, las separaciones son permanentes. Los maridos con sus promesas de cambio de conducta y las familias con sus presiones hacen que la esposa, que generalmente siguen amando al infractor, termine por perdonarlo. Elisa, en Cuidado con el amor, llegará al divorcio, pero ha sido abandonada por el esposo. Su caso se estudiará en el capítulo correspondiente a ese tema.

La mujer puede optar entre el perdón o la venganza. Paca Faroles proporciona ejemplos de los dos con la actitud de Jenara.

Como no puede liberarse de las humillaciones del marido ni

con la separación, piensa en mantener una aventura con otro hombre. La mueve únicamente el deseo de venganza. Pero Paca, la protagonista, avisa al muchacho para que intervenga. También intenta que recapacite y señala que él es el culpable del desvío de Jenara:

PACA: Un teléfono que acaba de desirme que una mujé desesperaíta y loca y harta de las malas faenas de su hombre, joven y guapa, y separá de su marío marchoso y jaranero que la despresia, es capás de to... y de to va a serlo porque va a verse aquí con... otra persona... que no es usté.

(...)

PAGO: ¡No...! ¡Eso no...! ¿Quién es...? ¿Quién?

p. 71

Jenara no caerá en brazos de otro. Lo más lógico sería pensar que por convicciones morales, pero según Paca Faroles no puede engañar al marido porque él no le perdonaría tamaña ofensa:

JENARA: Sí, tiemblo, sí. Pero ¿por qué?

PACA: Porque ve de serca el peligro y porque sabe que Paco no le perdonaría nunca lo que usté tiene que perdonarle por fuersa.

JENARA: ¡Perdonarle...!

PACA: Es nuestro sino. Lo que pa eyos es un peccaiño sin importansia, pa nosotras significa tirá por los suelos, con nuestra honra, la de eyos y la de los hijos.

JENARA: ¿Y esto es justo...? ¡Esta es mi indignación!

PACA: Pues si vamos a esperar que el mundo cambie... indignación pa rato tiene usté.

p. 76

Poca comprensión puede esperar Jenara en un mundo en el que las infamias de su marido son pecadillos sin importancia y el

mínimo error suyo, absolutamente imperdonable. Paca está de su parte, pero también es la voz del sentir general y le muestra que no le perdonan el haber tramitado la separación. Por lo visto, lo que se esperaba de ella era que tolerara al inescrupuloso marido.

Jenara vuelve con Paco porque lo ama y porque, según los demás, la única salida es perdonarle. Éste todavía busca excusas para sus traiciones en el carácter orgulloso de la mujer:

PACO: Aunque mis acciones te hayan demostrado lo contrario; aunque no haya separado la fatalidad... sólo has sido para mí la mujer celosa sin reflexión, orgullosa de tu valer, hostil, pero mía, ¡mía siempre!

JENARA: ¡Tuya!

PACO: Y en esa seguridad, te ofendí, y me gocé en la ofensa, creyendo que así habría de dominar tus celos y tu orgullo y tu altivez conmigo.

JENARA: ¿Gozándote en mis sufrimientos?

PACO: ¡Como fuera! Seguro de mí mismo y de ti, agoté todas las villanías.

p. 78

Paco está seguro de que Jenara no va a pagarle con una traición y es la posibilidad de que no sea así que lo arranca de su cómoda certeza y lo lleva a la reflexión. Lo que no se entiende es la confianza que ostenta en su propia valía. En qué la basa cuando en ningún momento se nos da de él ni siquiera un rasgo positivo. El orgullo de Jenara se funda en su posición social, su valor personal y su respaldo económico. ¿En qué el de Paco, además desmesurado? Sólo en las prerrogativas que da a su sexo la doble moral vigente.

Paco acusa a Jenara de celos irreflexivos, pero según todos los indicios el adjetivo sobra, pues tienen demasiado fundamento. También de hostilidad, pero no puede pretender otra cosa

con su inmoral conducta. En cuanto al orgullo, es una característica de clase empleada también por otros personajes femeninos y que constituye la única arma con la que se defienden de las humillaciones que les infieren.

Máximo, en La moral del divorcio, se quejaba del altivo silencio de su mujer que le había impedido conocerla. No es el caso de Jenara. No es por falta de comprensión que Paco la hiebre, es por afán de dominio, aunque dominarla implique destruirla. Paco no quiere una esposa, aspira a una sumisa esclava. Su sentido de la conquista y posesión es primitivo y cruel. No piensa más que en sí, es irremediabilmente egoísta.

No todos los maridos tienen la suerte de Paco y en La viudita se quiere casar, Ernestina le hace pagar al suyo bien caros sus devaneos, al ágil ritmo del juguete cómico.

Sus ideas son muy claras y no acepta que ninguna Paca Faroles trate de convencerla de que la mujer debe perdonar fatalmente. En cierto sentido su actitud ante la infidelidad es calderoniana, sólo que, como mujer de su tiempo, ha sumado a la idea de castigo la de igualdad de sexos:

ERNESTINA: (...) Yo te prometí mi fe, y si un día me trastornase hasta el punto de faltar a ella, mi conciencia te pediría a voces que me matases.

SERAFÍN: ¡Mujer... hasta ese punto!

(...)

ERNESTINA: (...) La mujer adúltera merece la muerte.

SERAFÍN: ¡Mujer..., en estos tiempos!

ERNESTINA: Ah... y el hombre lo mismo. Tú no dudes que al saberme yo engañada me vengaré sanguinolenta_{mente}.

debe conocer a su esposa porque no sólo se sume en el arrepentimiento sino que trata de salvar a un amigo de futuras tribulaciones:

SERAFÍN: ¡Ay, Pascual de mi vida!... ¡No se te ocurra nunca, si te casas, echarte una amiguita!

p. 62

Gracias a la intercesión de su madre y de amigos conciliadores, Ernestina desecha la solución violenta que había anunciado, pero no renuncia a la venganza. Y fiel a su teoría de la igualdad de ambos sexos, opta por una conducta semejante a la del marido. En la parodia flota un real deseo de reivindicación:

ERNESTINA: Y por mí. Nunca más se verá turbado nuestro matrimonio por una escena tan ridícula como la que acabamos de sostener.

SERAFÍN: ¡Pasó la nube!

ERNESTINA: Por completo. Y ahora vamos a ser mucho más felices porque será mucho más tuya al asemejarme más a ti en mis maneras de ser y en mis costumbres. Seguiré tu ejemplo.

SERAFÍN: ¿En qué?

ERNESTINA: ¡En todo!... Abandonaré mi vida de burguesita tonta para lanzarme a los nuevos modos.

p. 64

Pero cuando Serafín ve con asombro que su mujer se apresta a actuar como él, manifiesta no estar dispuesto a aceptarlo:

SERAFÍN: ¿Pero tú crees que yo iba a tolerarlo?

ERNESTINA: ¡Qué remedio iba a quedarte!

SERAFÍN: ¡El de emplear mi autoridad de marido!

ERNESTINA: No me amedrentan sus amenazas. Estoy dispuesta a hacer mi voluntad, y con su permiso voy a escribir a mi "fler"

SERAFÍN: ¡Ernestina, que me vuelves loco! ¡No me obligues a emplear la violencia!

ERNESTINA: ¿Pero es que iba usted a ser capaz de pegarme?

SERAFÍN: Si hiciera falta... ¿por qué no?

pp.64-65

Ni Ernestina se dejará pegar ni Serafín se animará a intentarlo. El matrimonio llega a las puertas del divorcio pero termina por reconciliarse. Ernestina abandonará su venganza y el marido declara haber aprendido la lección.

La protagonista de No hay quien engañe a Antonieta al descubrir una infidelidad del marido también piensa en el desquite. Es una muchacha resuelta e impulsiva y no practica la resignación como su madre, a quien analizamos al comienzo de este capítulo.

Sin embargo lo común es que la esposa engañada no recurra al adulterio como venganza sencillamente por preceptos morales.

En Hace falta un suicida, Gerardo está enamorado de la mujer de su jefe. Este la engaña alevosamente y el subordinado espera la ocasión en que el despecho la incline hacia sí:

GERARDO: Es que él no se merece que usted le quiera de ese modo, Luisa.

LUISA: Acaso. Pero no es el corazón el que marca la línea de mi conducta. Es mi deber de esposa el que me manda serle fiel mientras viva y yo permanezca a su lado..

p. 12

Y si Luisa puede vacilar por un momento, Eulalia, en Un grito en la noche es inflexible:

EULALIA: En eso estás equivocada. La mujer que es decente lo es siempre y a pesar de todas las canallas que pueda hacerle el marido. Es cuestión de dignidad.

p. 56

El denominador común es el perdón. Las traiciones son un menosprecio para la función de esposa y una humillación para la mujer, pero se soportan, muchas veces para no herir a los hijos. Es el caso de Rosalía, La casada sin marido:

GRELOS: (...) Luego, aquello tampoco era vida. Todo el día con esa pandilla de vagos, y mientras tanto tú aquí, apañando de un lado y de otro para salir adelante con los hijos.

ROSALÍA: Eso es lo que le valió a él siempre. Cada vez que me tenía hecha una trastada de las tuyas juraba no mirarle más a la cara; pero veía a los hijos y toda la mala rabia se me deshacía dentro.

GRELOS: ¡Con el buen pasar que te dejaron tus padres! ¡Ay!, si hubieras encontrado un hombre con otra conformidad.

ROSALÍA: No; eso, no. Yo me casé con Julián a voluntad mía.

p. 12

El marido de Rosalía la ha abandonado dejándola a cargo de todo, pero no parece haber aumentado mucho su trabajo, ya que aún antes la mujer era la que sacaba la casa adelante. Lo interesante de su caso es que no se queja; ella eligió casarse con un irresponsable y le parece casi lógico que le toque pagar el error.

La presencia de los hijos compensan a Rosalía por el desapego de Julián. A Dolores, en Siete puñales, le sucede lo mismo: los hijos la ayudan moralmente a continuar la lucha cuando es abandonada. Y si vuelve a aceptar al marido en la casa, es exclusivamente por no privarlos del padre. La esposa defraudada no puede olvidar ni fingir un amor que el hombre se encargó de aniquilar. Esta reacción tan sincera y real fue mal recibida por el público, pues no encajaba con su horizonte de expectati

vas, acostumbrado como estaba al final feliz del generoso perdón. La crónica de estreno del ABC comenta la diferente acogida entre los dos primeros actos y el final:

El tercero no alcanzó los mismos honores. Los aplausos sonaron con sordina, quizás por rehuir el autor la solución vulgarísima de tantas comedias del perdón para el cónyuge, que vuelve arrepentido, y más aún en el caso de una mujer como Dolores de tan extremada bondad; al público le pareció que se falseaba el desenlace que suponía (...)(7)

Está claro que experiencias de este tipo pueden influir en los autores a la hora de escribir los desenlaces.

De todos modos una obra tan tradicional como La mercería de la Dalia Roja opta por la misma solución: la esposa cumplirá con su deber si regresa el esposo arrepentido, pero nada será igual; el amor no puede recomponerse:

MARÍA: No quiero explicaciones sobre eso. Desde que me abandonaste hay un abismo entre los dos.

pp. 41-42

Si la obra se inclina hacia lo cómico, es muy frecuente la figura del marido que huye con el dinero de su mujer. Es lo que le ha pasado a Jenara, personaje secundario de ¡A divorciarse tocan!

JENARA: ¡Que así reviente donde se halle! Era tenor de género grande, pero como sinvergüenza, más grande que el género.

ESMERALDINA: ¿Y qué te hizo?

JENARA: Pues la chirigota siguiente: mientras estaba yo desempeñando "Los diamantes de la corona", me empeñó todos los de mi propiedad, desapareció con una partiquina ¡y hasta ahora!

Estos engaños se repiten en La Eme, El escándalo, La diosa ríe, La guapa, El juzgado se divierte y Mamá Inés.

En cuanto al perdón de la esposa, que es lo que estábamos tratando, normalmente nace del sentido del deber hacia los hijos o hacia la dignidad del hogar que debe salvarse a pesar de todo, pero algunas veces aparecen matices interesantes. Dos ejemplos nos los proporciona Las dichosas faldas.

Paco es un golfo que engaña a Manola con una amiga y además se enreda continuamente en aventuras circunstanciales. La madre de la mujer insiste en que lo abandone y ésta lo hace luego de varios intentos de salvar el matrimonio. Se traslada a la casa paterna con sus hijos, pero no puede vivir sin su irresponsable marido y busca excusas para volver con él:

MANOLA: (...) No, no está bien una mujer desamparada...; vienen hombres y hombres, y... (Gesto de indiferencia) Pero viene uno... No, no...; soy una mujer honrada, y me voy a buscar a mi marido. ¡Me da miedo vivir así!... ¡Mi casa es mi sitio, y naa más!... ¡Sea mi casa como sea, y sea mi marido como quiera, y diga mi madre lo que diga!... ¿Que dice, si vuelvo, que no tengo vergüenza? Bueno; pero a ver si tengo tranquilidad y no tengo peligro, que no será poco. ¡Naa, que me voy, que me voy!...

p. 75

A pesar de sus celos y sus muchas rabietas, Manola transige y se apoya en el supuesto peligro que corre -como mujer solafrente al acoso de los hombres. Luisa, su falsa amiga y amante de Paco, está casada y vive con el esposo, lo que no impide que caiga en la tentación que tanto temía Manola en su soledad.

El pobre Silverio es un simple que cree plenamente en Luisa. Un día ella le descubre una carta comprometedora. No arma

escándalos como Manola y le resulta fácil perdonar al espantado marido, sobre todo porque no lo quiere. Más aún, le aclara que tolerará alegremente sus faltas siempre que se atenga a las normas que ella imponga:

SILVERIO: Y al verme azarao, añadió: "No te azares, que no me apuro. Que tías una mujer, pase; que vas a acompañarla, pase, que te convida al "cine", pase... Ahora, que te gastas tú dos pesetas con ella, y te descabello."

p. 45

En cambio en El abuelo Curro, el perdón de Trini nace del cariño acrisolado en una larga vida en común.

Paco se complica en una aventura con Nati, una muchacha de armas llevar. Como teme la reacción de su mujer, cae fácilmente en la extorsión. Trini, que lo ve desmejorar día a día, se da cuenta de todo, vence su rabia y toma cartas en el asunto:

TRINI: Esa... señora no te quita a ti del mundo porque una servidora no quiere. Y lo mismo que te he sacao de muchos atolladeros en tus negocios, te sacaré de éste también. No, no me pongas esa cara, que ni voy a decirtè na ni te voy a afeiar na. Ni siquier voy a reírme de lo canelo que eres (Riendo) ¡Y mira que hay motivo, mi madre!

PACO: Trini, yo...

TRINI: Ni media palabra. Tú eres como tos los hombres, sino que más desgraciado, porque como no tías práztica en el tenorismo, pues haces el Chuti. (Vuel ve a reír)

p. 33

Trini usa la misma expresión que hemos escuchado a tantos personajes en este apartado: Paco es igual a todos los hombres. El hecho de haber caído en las garras de una mujer como

Nati se debe a su falta de experiencia y esto, en última instancia, enorgullece a la esposa.

Trini se considera una compañera leal e inteligente. Siempre ha estado al lado de su marido, en las buenas y en las malas. Le acusa de falta de confianza, aunque sabe que en este caso no la podría tener:

TRINI: Esto ocurre por no pedirme consejos a mí..., a mí, que siempre te los he dao con talento.

PACO: Trini. Es que... ¿Pa esto también?

TRINI: ¡Pa todo, hombre!... Yo soy tu mujer, y tu madre, y tu amigo, y el cura de la parroquia. Si a mí me dices... Bueno, tías razón: Si a mí me dices que me ibas a hacer esta faenita, te pego una bofetá que... Dispensa. Había prometido no enfadarme.

PACO: Eres muy buena

TRINI: ¿Qué he de ser? Que te quiero y na más. Que hemos pasao juntos muchas fatiguitas, que sé lo que vales... y que de ti no se burla ninguna mujer.

PACO: ¿Qué has pensao?

TRINI: Pertenece al secreto del sumario. Pero a esa te la espanto yo.

p. 34

Trini, como Rosario en La niña de la bola, rechaza la idea de que otra mujer pueda humillar a su marido. Pero Rosario admiraba a un ídolo y Trini es otro tipo de esposa. Ama a Paco a pesar de sus limitaciones, ya que se considera con más criterio y talento que él. No tolera el engaño, pero lo perdona; no necesita más que ver a Paco para comprender que no va a existir otro. Y en su faceta de madre lo protege y lo saca de ese apuro, como de otros muchos relacionados con la vida cotidiana.

Una situación similar se presenta en Tu vida no me importa. Demetrio se hace pasar por viudo para conquistar a una llamativa divorciada. Cuando Fulgencia se entera, primero se enfu-

rece como Nati, pero luego recapacita y se da cuenta de que es el recurso infantil de un hombre ya mayor, cuya ingenuidad aprovecha la supuesta conquista. Así que termina por salvarlo de la mujer y del ridículo.

3.3.- Reacciones de los demás frente a la infidelidad

Muchas veces la crisis que supone el descubrimiento de una traición se ve agravada por la injerencia del entorno en la pareja.

En Papá tiene un hijo, una de las grandes preocupaciones de doña Estefanía es el ridículo que puede sufrir frente a una amiga, ya que las dos se preciaban de dominar a sus maridos:

DOÑA ESTEFANÍA: ¡Qué dirá la de Lorite! ¡Ella, que tiene a Lorite amaestrado a la palabra!

p. 32

Y en La moral del divorcio, casi le duele más a Paulina la pobre opinión que se ha creado en torno a ella que el desapego de su marido:

PAULINA: (...) Tener que soportar un día y otro la falsa compasión de las amigas que luego se dirían entre ellas: "Si no podía ser otra cosa; si ella no vale nada; si es tan aburrida. ¿Qué había de hacer su marido?..." Y de otras, los consejos malintencionados: "Yo en tu caso no lo consentiría. Yo no sé cómo lo consientes..." Y algunas de ellas consienten hasta en su misma casa todo lo consentible, y otras... Es a ellas a las que hay mucho que consentirlas.(...)

p. 1039

Si la conmiseración y la maledicencia son dolorosas, más aún lo es la incomprensión de los más cercanos, como le sucede

a Concha en Tierra en los ojos. A su suegra la irritan las quejas de la muchacha. Está acostumbrada a soportar tantas infidelidades de su marido que no le asombran las del hijo. Detiene a la chica que va en busca de su madre:

ESPERANZA: ¿Y qué vas a decirle? ¿Que tu marido te hizo llorar?... ¡Pues si las mujeres echásemos pregones cada vez que lloramos por culpa del marido!...

p. 47

La animosidad de Esperanza hacia la nuera nace en su temor a que el otro hijo se enamore también de ella. Cuando desaparece este peligro, le devuelve su apoyo.

En Más bueno que el pan aparece un rasgo positivo en defensa de la mujer engañada. El protagonista recibe en su casa las cartas de la amante de un amigo para que la mujer no las vea. Cuando la esposa se entera termina con la maniobra. Se niega a ser cómplice:

MARÍA: Escoja el domicilio de otro amigo para que le envíen las cartas. Yo tengo una hija y no me presiento a hacer tan vergonzosa acción a la pobre Consuelo (...)

p. 28

Una honestidad parecida a la del personaje anterior -buena amiga de la esposa con problemas- aparece en las amantes. Es el caso de Benita, en Las dichosas faldas.

El señor Lucio ha sido siempre un esposo fiel, pero rodeado de infieles se siente extraño e intenta una aventura que lo equipare al resto de los hombres con los que trata. La mujer elegida se niega a poner en peligro la idílica paz conyugal en la que ha vivido hasta ese momento:

BENITA: Esto pa usted sería una locura, y yo a un desgraciado no le estropeo el bien de su casa... ¡Yo creí que era usted un sujeto de otra clase!

SEÑOR LUCIO: ¡Oiga usted: que la clase no es mala del todo, Benita!

BENITA: ¡Al contrario: angelical!... ¡Por eso quis^o separarme de usted en una buena amistad!

p. 102

En Las víctimas de Chevalier, Aurora aconseja a uno de sus amantes que deje de engañar a su mujer. No es tan generosa como Benita y lo hace más que nada para evitarse ella problemas, pero su juicio es certero y sus razonamientos, sensatos:

AURORA: Respecto a ti, que no vuelvas a engañar a tu mujer: tu mujer es buena, es guapa, es joven, es hasta rica. ¿Qué más quieres? Vosotros los hombres despreciáis a vuestras mujeres porque son vuestras, porque os pertenecen para siempre. Es lo incierto lo que os tienta y como el perro de la fábula dejáis la presa por la sombra.

p. 62

Al dueño de la casa, que tentado por la suerte de su yerno -a quien iba dirigido el consejo anterior- intenta una tardía aventura, le hace desistir antes de comenzarla:

AURORA: Y en cuanto a usted, mi simpático casero, siga usted esclavo del deber, ¡qué demonio! Viene usted siéndolo tanto tiempo, que liberarlo sería buscarle una complicación; la cadena en usted es una costumbre; acaso no sabría vivir sin ella.

p. 62

3.4.- Remedio

El mismo personaje anterior no sólo aconseja a los hombres

sino también a sus esposas que se han acercado a ella buscando soluciones para el desapego que sufren. Por cierto que desconocen que los maridos están enredados con Aurora.

El consejo que da a la más joven es poco convencional y hasta inmoral, pues se basa en el engaño:

OFELIA: ¿De modo que usted me aconseja?

AURORA: Que practique, que aprenda por sí misma, y cuando sospecha usted de una infidelidad de su marido, haga usted por que él sospeche de otra de usted, porque siendo los dos los que desafinan, se puede llegar más pronto a una armonía.

p. 47

Tajante es la solución a la que apela una mujer en El casto don José: opta por trabajar ella y confinar al seductor en la casa, donde le serán más difíciles las conquistas.

3.4.1.- Las desencantadas

La más curiosa reacción contra la infidelidad la toman Ana María y Lola en esta comedia. La primera, harta de los continuos engaños, decide romper el vínculo matrimonial:

LOLA: Y yo que os creía tan felices...

ANA MARIA: ¿No dices que no crees en la felicidad del matrimonio?

LOLA: Te diré. Partiendo de la base de que los hombres son un asquito se puede llegar a un conocondato bastante agradable.

ANA MARIA: La que pueda. Yo no.

LOLA: Pues esa es mi sorpresa. Yo creí que tú podías.

ANA MARIA: Pues te equivocas. Yo quiero a Arturo, ¿comprendes?, le quiero. Y le quiero para mí... Y para mí sola.

p. 11 -Acto I-

Lola ya ha tenido su amarga experiencia y toma los acontecimientos con mucha calma. Hasta ha hecho una clasificación de los tipos de marido infiel:

LOLA: Los hombres casados tienen tres métodos: el primero consiste en contarles a sus mujeres todo lo que hacen. El método B en despistarlas con un sin fin de mentiras, consejos, reuniones, entrevistas, desafíos... lo que sea para justificarse. Y el método C es hacer lo que les dé la gana sin explicaciones de ninguna clase...

ANA MARÍA: Pues sí... el método C...

LOLA: Casi lo prefiero. Carlos usa conmigo el método B. Y si viesses qué líos se hace. A veces me dá lástima.

ANA MARÍA: A mí no me la daría.

LOLA: ¡Qué quieres!! Hombres al fin y al cabo! ¡Qué asquito!

p. 10 -Acto I-

Lola sigue la misma línea de pensamiento de tantos personajes de este apartado como si encontrara consuelo o justificación en las leyes de un silogismo: todos los hombres son iguales y todos engañan. La suerte compartida lo hace menos duro, además atenúa la sensación de menoscabo. No se deja a la esposa por algo mejor -que es otro fantasma que ronda la mente de la engañada- sino por seguir el flujo de una corriente ancestral.

Ana María no comparte la calma de su amiga, como tampoco su irónica y desesperanzada visión del matrimonio:

ANA MARÍA: ¿Entonces tú no tienes ilusiones?

LOLA: Sí, mujer, ¿no he de tenerlas? Los hijos, una vida sana, alegre, el sol, las flores, los viajes, el arte... Todo lo que no miente.

ANA MARÍA: ¿Y el amor?...

LOLA: ¿El amor? ¿De quién?

ANA MARÍA: De tu marido.

LOLA: ¡Ah! El amor de mi marido. Oye, nena, ¿tú en el fondo para qué me has despertado? Porque si es para que te dé una conferencia, sobre la volubilidad de los hombres... la hora es poco apropiado.

ANA MARÍA: Te he llamado porque (rompe a llorar) porque creía que eras una buena amiga mía.

p. 10 -Acto I-

Y Lola lo es. Probablemente por el apoyo y la comprensión de la amiga es que Ana María puede seguir adelante y poner en práctica sus planes.

Cuando el marido llega, primero intenta negar y luego quitarle importancia a sus aventuras. Piensa que siguiendo su ejemplo, también se la quitará Ana María:

ARTURO: Aprensiones tuyas.

ANA MARÍA: No. ¡Ojalá lo hubieran sido! Nada de apreñsiones... Realidades. Primero Loli Fuenteventura ¿voy mal?

ARTURO: ¡Un capricho pasajero!

ANA MARÍA: Pero pasajero de primera. Te duró casi todo un año. Luego "La Peregrina"

ARTURO: ¿Qué peregrina?

ANA MARÍA: ¡Ya no te acuerdas? Aquella cupletista que luego se escapó con un torero.

ARTURO: ¡Ah! Sí... ¡Psch!... sin importancia.

ANA MARÍA: Para ti. Pero si vieras los ratos que yo pasé. Después viene una etapa de mariposeo... Chipi Casa-Vera, la Benemérita... Maricho Olmos, la Hebra. Pasabas de los salones a las tablas con una agilidad... ¿Miento?

pp. 21-22 -Acto I-

El marido, que vivía en el mejor de los mundos porque suponía a su mujer en la ignorancia, entra de golpe en la realidad:

ARTURO: Me dejas atónito... ¿Cómo te las arreglas para saber tanto?

ANA MARÍA: Tú no sospechas de lo que es capaz una mujer que quiere.

p. 22 -Acto I-

Arturo intenta recomponer en lo posible su imagen deteriorada, pero ya ha perdido demasiado ante los ojos de Ana María:

ARTURO: Y si yo te dijera...

ANA MARÍA: Si me dijeras otra cosa, mentirías y prefiero que no lo hagas. Infiel, todavía, embustero, no.

p. 23 -Acto I-

Arturo insiste, pero nada puede hacer. Su mujer no es de las que pueden cerrar los ojos o de las que acomodan la realidad a sus deseos:

ARTURO: Te juro, nena...

ANA MARÍA: No jures. ¿Para qué? No comprendes que yo no soy una de esas mujeres que están deseando creer que es mentira lo que sospechan? Yo sé. ¿Te enteras? Yo sé... y contra eso no hay palabras posibles.

p. 23 -Acto I-

La posición de Ana María es muy firme. Ha tardado mucho en decidirse, pero ya está lista para actuar. Opta por la separación.

Arturo se encuentra con una mujer desconocida, fría, conocedora del terreno que pisa, con las manos llenas de triunfos que no vacilará en usar. Si Ana María estuviera furiosa, le quedaría el consuelo de una posterior calma, pero su serenidad no otorga esperanzas. Arturo no puede luchar contra la decepción que ha provocado en su mujer:

ANA MARÍA: No. Arturo, escucha. Todo lo que me has hecho padecer en estos tres años me da derecho a hab^larte como te hablo. Elige: o la separación elegante por las buenas, de común acuerdo, poniendo yo las con^{di}ciones, y en ese caso podemos seguir siquiera sien^{do} amigos, o lo otro.

ARTURO: ¿Qué es lo otro?

ANA MARÍA: Eso que habéis inventado los hombres, el divorcio. Pero en serio. Con montones de papel sella^{do}. Un alto así de cartas de mujeres y de pruebas de todas clases que tengo contra ti. Si tú lo quieres vamos a ello.

ARTURO: Eso nunca.

ANA MARÍA: ¿Entonces por las buenas?

ARTURO: ¡Qué remedio!

p. 27 -Acto I-

Carlos, el marido de Lola, ha visto cernirse la tragedia en el hogar de su amigo y se considera afortunado por no estar en el mismo caso, pero pronto la esposa destruye su ilusión:

LOLA: ¿Pero vosotros os creéis que somos tontas? A veces lo parecemos; pero es porque haya paz... Por^{que} estamos al cabo de la calle.

CARLOS: Supongo que de mí no tendrás nada que decir...

LOLA: ¿Tú crees? Déjate que subamos y te contaré con todo detalle una porción de cosas que has olvidado.

CARLOS: ¿Por ejemplo?

LOLA: Por ejemplo: Tu excursión de tres días al Es^{cor}ial con Anita Vivales... cuando me ponías telegra^{mas} desde Zaragoza para despistar... la pulsera que le regalaste a Fifi Ortegal... Una pulsera con bande^{ritas} que quería decir: "Espera que ya enviado"(...)

p. 31 -Acto I-

Ana María está convencida de que su caso es compartido por multitud de mujeres. Todas, como ella misma, necesitan un perío^{do} de adaptación a la nueva vida y el apoyo y la comprensión de

los demás. Así que con la ayuda de Lola, que siguiendo su ejemplo ha abandonado, junto con su actitud pasiva y desdeñosa, al esposo infiel, pone un sanatorio para mujeres decepcionadas de los hombres:

ANA MARÍA: Este es un sanatorio para desencantadas. La que entra tiene que traer hechos dos propósitos bien firmes: Olvidar y aprender. Olvidar al hombre y aprender a despreciarle.

p. 12 -Acto II-

Llegan algunas muchachas engañadas por sus novios. Al principio responden bien al tratamiento prescripto, pero son jóvenes y su principal interés está cifrado en la conquista del varón:

MERCEDES: La verdad es que tienen los hombres un no sé qué...

LULÚ: Lo que pasa es que somos tontas.

MERCEDES: Y ellos listos.

LULÚ: A ratos.

p.22 -Acto II-

Otras terminan tergiversando la realidad y echan las culpas de la infidelidad a otra mujer, para salvar así la imagen del hombre amado:

LULÚ: ¿Y le defiendes?

PILAR: A pesar de todo. Yo estoy segura de que la culpa no es de él.

LULÚ: ¿De quién entonces?

PILAR: De la otra. Hay cada mujer por ahí.

p. 22 -Acto II-

Arturo y Carlos no soportan la ausencia de las esposas y fingen un accidente de aviación para ingresar en la finca que

ocupa el sanatorio. La presencia de los hombres trastoca la organización y algunas muchachas se lanzan abiertamente a la conquista. Una nueva decepción para Lola y Ana María:

LOLA: La mujer es frágil...

PILAR: ¡Y que lo diga usted...! ¡De vidrio!

p. 35 -Acto III-

A Arturo y Carlos no les interesa otra cosa que recobrar a sus mujeres, pero ellas, a diferencia de las otras, siguen firmes en sus propósitos de vivir sin hombres. No sólo han sufrido la humillación social de ser dejadas de lado, en sus casos se ha roto también el juramento básico del matrimonio.

Esta vez son ellos los que se aferran al trillado argumento de que todos son iguales y sus casos no difieren de los demás:

CARLOS: Entonces, vosotras creéis que somos peores que la generalidad de los maridos...

LOLA: A nosotras, los de las demás, no nos preocupan.

p. 27 -Acto III-

Lola, que también había generalizado al principio, destruye el valor de la famosa premisa. Para ella su caso es único, su dolor, único; como su marido era el único hombre que le interesaba. La pluralidad de infieles ya no le sirve como excusa.

Ana María se adelanta a Arturo en el otro argumento tradicional, el que sostiene que la comparación con otras mujeres beneficia a la propia y así responde al ruego de que vuelva a la casa:

ANA MARÍA: Yo sí... Es precisamente para que vuelvan a tener interés las aventuras, para vosotros el hogar es la salsa de la infidelidad...

ARTURO: ¿Por qué pensar tan mal?... ¿Y si fuera al revés?

p. 25 - Acto III-

Esta opinión generalizada no le sirve a Arturo de descargo. Ana María ha jurado fidelidad y no acepta otra cosa que ser corespondida.

Desde otro punto de vista, los maridos habían quedado libres pero en un mundo desquiciado y optan por el orden aunque deban deponer su libertad:

ARTURO: ¿Pero vosotras os habéis dado cuenta de lo que es ahora la vida para nosotros?... La casa sola, triste, fría... Todo está desquiciado... Hay dos dedos de polvo sobre los muebles... Los cristales de los balcones parecen esmerilados de sucios que están...

CARLOS: Las comidas son un desastre... Siempre lo mismo. En casa huevos fritos a todo pasto y unos filetes más nerviosos que una solterona histérica...

p. 27 -Acto III-

Las razones expuestas, tan materialistas aunque verdaderas, no son las únicas. La principal la expone Arturo lejos de la presencia de Ana María, como si el orgullo le impidiera mostrar su necesidad de amor:

ARTURO: No sé... Lo que sé es que la echo mucho de menos... A ella y a los chicos... Pero sobre todo a ella...

p. 13 -Acto IV-

Los maridos apelan al recurso de fingirse enfermos para que Lola y Ana María regresen. Ellas perciben el engaño pero igualmente acuden. Por otro lado, el sanatorio ya no tiene razón de

ser. Cada mujer, restañadas las heridas, ha salido nuevamente en busca del hombre. Ana María y Lola no son excepciones. Se las necesita y no se pueden negar frente a ese argumento.

De todos modos su actitud ha sido valiente, no han cerrado los ojos; han encarado el problema con sinceridad rompiendo con arraigadas concepciones, algunas humillantes, otras muy cómodas. Han buscado una nueva forma, más digna. Y por haberse definido ellas, han obligado a sus maridos a optar y emprender la ardua tarea de ser coherentes con esa opción.

4.- La mujer frente al adulterio

La fidelidad masculina es admirada como un bien deseable. La femenina se ve como una respuesta natural a los compromisos contraídos en el matrimonio. La estadística lo confirmaría ya que son muchos más los personajes masculinos infieles. Sin embargo la mujer que mantiene relaciones extramatrimoniales generalmente comparte los mismos puntos de vista de sus compañeros varones y la misma concepción desaprensiva y hasta egoísta.

Pero también es verdad que aparecen ciertos casos que se alejan del estereotipo anterior y dan un matiz especial a la infidelidad femenina.

4.1.- Razones de la infidelidad femenina

Mientras en el varón las causas por las que cae en el adulterio son intrínsecas, nacen en la propia naturaleza y resultan denominador común para la mayoría, en la mujer son más variadas, generalmente extrínsecas y expuestas con mayor claridad, como si fueran necesarias complicadas explicaciones para hacer comprensible una situación tan apartada de la norma social.

Intentaremos una posible clasificación de los conflictos individuales que las obras presentan.

4.1.1.- Síndrome de la heroína romántica

¿Qué lleva a la mujer a buscar aventuras? ¿Por qué encuentra insatisfactorio un matrimonio que tiene todos los componen

tes para ser un éxito? Biruté Cipliauskaité en su estudio sobre la adúltera en la novela realista del siglo XIX cita la opinión de Concepción Arenal según la cual es la falta de educación la que sume a la mujer en el hastío y el desinterés; si no sabe emplear eficazmente su tiempo es fácil que alimente toda clase de fantasías que a la larga la llevarán a la infidelidad.

(8)

Son frecuentes los personajes que se adecuan a este tipo de mujer, desocupada y fantasiosa. Por ejemplo Rosaura, en El rincón. Según ella, su valor reside en ser odiada y para mantenerlo inventa complicados folletines en los que es la heroína que lucha por defender su honor y el de su marido. Éste, convencido de lo inofensivo de esa fantasía, se divierte a su costa:

TINOCO: ¡Ja, ja, ja! Sueños de la infeliz, que es más tonta que una mata de habas y más buena que el pan. Pero yo tengo que fingirme celoso para halagarla. ¡Ja, ja, ja! Es su mayor ventura verme rechinando los dientes ante algún supuesto rival, ¡ja, ja, ja! Mi sainete interior, ya te digo.

DON PACIAND: Chico, pues llevada a ese extremo la manía, yo no estaría del todo tranquilo. A lo mejor por buena que ella sea...

TINOCO: ¡Quita, hombre, quita! Es una forma de su vanidad de mujer. Se ve guapa y joven y está empeñada en ser heroína. Es ella misma quien obliga a los hombres a cortejarla. Muy gracioso. Así goza ella y yo me divierto dándomelas de Otelo. ¡Ja, ja, ja!

p. 6491

Rosaura es realmente atractiva y podría muy bien conseguir quien hiciera realidad sus sueños. Los amigos de su marido parecen dispuestos a secundarla, según propios comentarios:

RONQUILLO: ¡Hombre, qué lástima que no hayas con
vi dado también a Rosaura, la del dentista!

DON PACIANO: ¿Te gusta esa mujer?

RONQUILLO: ¡Me disloca!

DON PACIANO: A mí me entontece; ahora que Casilda
 no nos oye.

p. 6522

Pero a ella no le interesa poner en práctica sus fantasías, por eso las focaliza en el hombre equivocado: mucho más joven e interesado en otros tópicos. Rosaura busca adornar su vida con la posibilidad de una aventura, no con la aventura en sí. No llegará a la infidelidad.

En El susto, Dolorcitas presenta características semejantes a las de Rosaura. Sueña con que los hombres la persiguen, enloquecidos por sus atractivos, y se desespera ante la falta de celos de su marido. Miguel no está dispuesto a representar una comedia, como hace Tinoco. Dolorcitas, para obligarlo a entrar en el juego, llega a límites de riesgo y pone en peligro su matrimonio. Pronto se arrepiente de haber comenzado una absurda relación con tal de halagar su vanidad.

Dolorcitas ama a su marido y el rival es sólo un instrumento para atraer la atención de Miguel; pero Adoración, en; Engá-
ñala, Constante! (Ya no es delito), sí se siente atraída por un hombre distinto a su esposo:

ADORACIÓN: Sí, África, sí; no es que me sea simpático, es que me gusta, que me atrae, que me anestesia; le tengo un pánico horrible, porque yo al fin y al cabo soy una mujer casada que puedo querer más o menos a mi marido, pero que debo respetarlo, y si Ga
lán nos visitara, qué sé yo, no quiero ni pensarlo por eso rehuyo el hablar con él, por eso tiemblo cu
an do me lo encuentro...

p.35

Adoración evita las oportunidades porque quiere seguir fiel a los compromisos contraídos, como las esposas anteriores. Lucía, en "Un momento", tiene menos suerte y lo que comienza siendo un galanteo que ella incentiva para acrecentar su propia es tima termina en un conflicto sin solución.

El caso de Lucía agrega un elemento más a las razones aducidas por las otras mujeres: a la vanidad satisfecha se une la ilusión de una juventud y una belleza que se mantienen a pesar del tiempo. Carlos es menor que ella y sin embargo la prefiere a cualquier muchacha:

LUCÍA: ¡Grepuscular! Ya no soy una niña... Es decir, para mi marido, una niña; para ti casi una vieja.

CARLOS: ¡Oh, eso!

LUCÍA: Es la verdad triste aunque el corazón no tenga edad. Por eso me gusta más gustar. Y juego y disfruto de esta ilusión que tú me prestas, y quiero que sea mucho tiempo ilusión... antes de ser desilusión.

CARLOS: Eres demasiado inteligente, Lucía.

p. 21

Al principio Lucía mantiene su relación con Carlos como un entretenido juego de salón:

LUCÍA: No. Y además, en eso no caben demasiadas. Pero de todas suertes, lo bastante para poder hablar contigo, para que estando solos como estamos, ni la codicia sensual y brutal manche la belleza de nuestras entrevistas, ni un romanticismo llorón y ridículo lo las haga aburridas. Podemos estar juntos, hablar... y divertirnos... ¿No te parece que ya es mucho?

CARLOS: Perdóname. Como tú quieras, como tú ordenes. Perdóname. Yo soy tuyo.

p. 22

Pero luego se enamora realmente de Carlos y dejan de tener sentido los artificios del amor cortés. Lucha contra el nuevo sentimiento buscando una ayuda en el marido, pero cuando nota que no conseguirá nada de él, rompe amarras y decide irse con el hombre que la ha trastornado. Este no se muestra muy contento con el nuevo giro que ha tomado la relación:

CARLOS: ¿Le has dicho? ¿Tú le has dicho...?

LUCÍA: No; no he podido decirle tampoco lo que siento; le he dicho sólo que nos fuéramos, que abandonáramos esta tierra, que pensara en lo difícil de su situación que...

CARLOS: ¿Qué has hecho? ¿Qué has hecho?

LUCÍA: El último esfuerzo por separarme de ti; pero él no quiere.

CARLOS: ¡Ah! entonces...

LUCÍA: Él no querrá nunca; pero quiero yo... sí, yo. Ya no puedo más. ¿Es mi destino? Pues lo cumplo; contigo, contigo para siempre.

CARLOS: Lucía, ¿tú sabes lo que dices?

LUCÍA: Contigo. Sin mentir, sin engañar, lealmente, hasta donde me dejen ser leal. Contigo, llévame, vámonos; ya nada me retiene aquí.

p. 43

Cuando el marido se entera, Lucía intenta volver atrás pero no puede. Ha jugado mal sus cartas y ha perdido:

LUCIA: Sí, y ya sé que te parezco cínica; pero he sido leal hasta donde podía serlo, y lo sigo siendo ahora. Si has visto, no hay nada más de lo que has visto... Un sentimiento combatido, rechazado hasta donde pude rechazar y vencerme... Oyéme, te lo ruego... yo hubiera querido ser absolutamente leal; más de una vez te he oído decir que las mujeres somos leales sólo en la ruptura... Pero los hombres no nos dejáis ser leales. Sí, sois vosotros: a nuestra sinceridad responde siempre vuestra violencia. Te dije hoy mismo, hace un instante cuanto podía decirte: que nos fuéramos, que dejáramos esta ciudad, que nos ale-

járamos, quería que me sacaras de aquí... No era un capricho; era un deseo de salvarme... ¡Todavía estás a tiempo!

DUQUE: ¿Qué estás diciendo?

LUCÍA: Si quieres perdonar, todavía puedes perdonar. No ha pasado más que lo que has visto. Recapacito, vuelvo sobre mis pasos, ya no soy una niña...

p. 46

La mujer debía perdonar por tradición y casi por obligación pero el hombre está libre de esta norma social. El duque no perdona. La obra presenta este hecho como la justa respuesta de la dignidad ultrajada. Lucía no tiene una segunda oportunidad.

En Adán o El drama empieza mañana, Rosa María ha tenido un amante por un breve período. A pesar de que todo ha terminado, guarda las cartas porque le produce placer saber que ha influido en la vida de otro hombre. Se siente valorizada. Lamentablemente Alberto encuentra las cartas y estalla un duro conflicto:

LAURA: Pero entonces, ¿cómo? Tú conservabas las cartas de... de ese hombre. Si no hubiera sido por eso, nada hubiera sabido Alberto. Y si las conservabas era por algo, tenías un interés...

ROSA: Un interés estúpido. Muy de mujer, aunque tú no lo comprendas. Vanidad. Cuando halagan nuestra vanidad no pensamos de dónde nos viene el halago. En esas cartas me decían que era hermosa, que sufrían por mí; ya no me lo decía nadie. Me recordaban, me echaban de menos. Y a mí nada me importaba él; pero era el goce imbécil de gustar, de que un imbécil, uno, cualquiera, sufriese por mí. Y ahora soy yo quien sufre, y sufro por mi Alberto. (...)

p. 53

Rosa no quiere a su amante, sólo la mueve el orgullo de ser deseada, de ser el centro de una novela romántica. Algo semejante ocurre con Carmen en ¡Como una torre!, quien ni siquiera

puede explicar las razones de su comportamiento.

La marquesa de Memorias de un madrileño es consciente de que no la mueve el amor al comenzar una aventura sino la frivolidad:

MARQUESA: Si es que no debían decirle a una nunca que engañar a su marido es pecado, porque, en lugar de contener, es un aliciente. ¿No lo crees tú? Para las mujeres es nuestro juego de azar, lo más parecido a la ruleta. Cada vez que está una delante de su marido, esa inquietud, ese remusguillo de pensar: "¿Lo sabrá ya? ¿No lo sabrá? ¿Qué irá a decirme? ¿CÓmo lo tomará?" Sin esa inquietud, no habría aliciente. (...)

p. 103

Marta, la protagonista de El tercer mundo, se siente atraída por un hombre sensible, solo y triste en el que se ve reflejada. Alguien totalmente opuesto al marido, fuerte y orgulloso. Con esta nueva relación intenta paliar su profunda soledad:

MARTA: (Con viveza, sentándose en el suelo, a sus pies) Es verdad, es verdad, tu tristeza, la soledad de tu vida, tu sensibilidad, tu talento también me hicieron quererte (Reconcentrada) No fue mía toda la culpa (Acentuando) "Él" me tenía completamente olvidada, entregado por entero a sus obras, a sus éxitos, a sus amigos, y también a otros amores de momento, no tenía lugar para mí.

p. 120

También en Cuentan de una mujer... un personaje llega al adulterio empujado por la soledad. El amante es mucho más joven y eso la halaga; hasta que se da cuenta de que ha caído en una trampa y se convierte en la víctima de una extorsión:

UNA SEÑORA: (...) Mi marido es bastante mayor que

yo. Viaja muchísimo... Paso largas temporadas sola, muy sola. Hace dos años conocí a un muchacho...
(...)

Fui a su casa con frecuencia; pero habíamos tomado tantas precauciones para nuestras entrevistas que me parecía imposible que nadie pudiera sospechar... Pero de pronto recibí una carta. ¡Oh, una carta odiosa!

p. 7

En Cianeros encontramos a Lucila. Está casada con un buen hombre y no sufre la soledad, pero posee un espíritu desasossegado y la deslumbran el lujo y la gallardía del flamenco Ipréa. Como también Librada prefiere al guapo Colás en vez de su maduro esposo, en Menos lobos... Las dos desencadenan conflictos de honor, sólo que en la segunda obra el tono es francamente paródico, con lo que resulta la cara opuesta de la primera.

4.1.2.- El ascenso social o económico

Lo que proporciona tradicionalmente una posición social respetable a la mujer es el matrimonio y algunas apelan a él para ganar honorabilidad a pesar de mantener relaciones con sus amantes, como Eulalia en La guerrilla o Ramona en La mentira Mayor. Sin embargo en Mamá ilustre se da el caso inverso: Aurelia goza de gran prestigio en su ambiente gracias a sus amores con el famoso dramaturgo que escribe las obras que ella interpreta. El marido, que no pertenece al círculo teatral, es objeto de menosprecio e irrisión.

De todos modos el caso de Aurelia es una excepción y pocos ámbitos aceptarían su situación tan desaprensivamente. Sí es frecuente que la mujer acceda a una situación económica más holgada gracias a un amante. A veces se convierte en el puntal

de una viuda -Tu vida no me importa, Tú, el barco; yo el navegante...- o de una guapa mujer con el marido enfermo - Todo Madrid lo sabía...-

En Tabaco y cerillas, Carmen no actúa por necesidad sino por amor al lujo y convence al marido de que los costosos regalos que recibe provienen de la familia. Pero no todos los esposos son tan fáciles de convencer. En La luz, aparecen en segundo plano los afanes de un hombre por hacer pasar un regalo de considerable valor sin despertar sospechas.

4.1.4.- La venganza

Algunos personajes femeninos consideran el adulterio como una justa venganza contra los engaños de sus esposos. Así Jénara, en Paca Faroles, decide acceder a los requerimientos de un galán por desesperación, ya que es acosada continuamente por los escarnios del marido, a pesar de haberse separado de él. La protagonista impide que consuma su intento.

También hay alguien que frustra el de Amelia en La señorita mamá, otra esposa cansada del libertinaje del hombre de la casa.

Ernestina, en La viudita se quiere casar, tampoco llega a tener un amante, pero entre amenazas e intentos sume a Serafín en la desesperación, que también es una forma de venganza.

Como Ernestina, la protagonista de No hay quien engañe a Antonieta se apresura a tomar la iniciativa para que el título de la obra sea una realidad. Alberto reacciona como Serafín, con asombro y miedo:

ANTONIETA: Y lo que es ahora... no me ocultaré...

No guardaré hipócritamente las formas... Nada de eso. Quiero que sepa todo el mundo que soy una mujer que falta a sus deberes...

ALBERTO: (Aterrado) ¡Habla bajo!

p. 67

A Alberto, como a la mayoría, se le hace insoportable la idea de caer en el ridículo. Antonieta lo sabe y aprovecha esa debilidad. De todos modos no le interesa la relación en sí, só lo el efecto devastador que puede causar con ella:

ANTONIETA: Basta con una vez..., para que no pre-suma.

LADIS: ¿Quién?

ANTONIETA: Mi marido. Yo he jurado engañarle, pero tener un amante... ¡Eso nunca!

p. 38

E Isabel, que también busca producir los mismos efectos, con trata a un falso amante en La culpa es de Calderón:

4.1.5.- La enfermedad

En tono claramente jocosos, ¡Toma del frasco! sienta el pre cedente de considerar el adulterio femenino como una enfermedad. Y más importante que hallar la causa es dar con el remedio. En este caso las investigaciones llevan a una vacuna:

FILOMENO: (...) Fabricada una vacuna con este mi crobio, toda señora a la que se la inyecte, queda inmunizada contra el adulterio. Más claro: mujer inyectada, marido que no tiene que temer nada.

p. 38

Por lo visto Filomeno pone su ciencia al servicio de la tranquilidad de los maridos y estos aplauden y secundan sus

esfuerzos:

PRIMO: ¡Lo dicho, querido don Filomeno!... Su descubrimiento está llamado a regenerar la vida matrimonial; por de pronto, cuente usted con que la primera inyección es para mi mujer...

SIMPLICIO: ¡Ah!... Pero ¿es que su mujer?...

PRIMO: Mi mujer es una santa; pero nunca está de más prevenirse.

p. 13

Claro que poco más tarde Eva, que responde a la antigua y difundida imagen de la mujer astuta y ladina, echa por tierra tantos estudios y prevenciones:

EVA: (Riéndose) ¡Pobrecillos! ¡Menudo chasco se van a llevar! ¡Creerse que con una simple inyección pueden evitar lo que no hay en el mundo quien evite mientras tengamos las mujeres... nuestro cuartito de hora!... (...)

p. 32

Tres años después del estreno de ¡Toma del frasco! vuelve a aparecer la idea de la enfermedad en Un adulterio decente. La causa del engaño se atribuye en este caso a un microbio también: el adulterococo. Cumberri cura a la mujer afectada con un método singular: hace que no vea al marido y sí continuamente al amante, así termina rechazándolo por saturación:

FEDERICO: Es mucho Cumberri, Eladio. Lo de aislar a los matrimonios para que no piensen más que en reunirse, eso es genial.

ELADIO: Tan genial, que ahí está el caso de ustedes. La señora hace dos meses parecía incurable, y ahora, como no puede ver a su marido anda loca por verle; y a usted, como le ve a todas horas, pues no le puede ver.

p. 180

Cumberri explica al marido la base científica de su método:

CUMBERRI:(...) en la psicoanálisis decimos que una obsesión no se vence más que con otra obsesión. Fiel a la psicoanálisis, yo, para curar a las mujeres obsesionadas con el adulterio, las obsesiono con el adulterococo; y como esta obsesión del adulterococo la acabo cuando quiero, pues también acabo cuando quiero la primitiva obsesión: la del adulterio. Así curo a mis enfermos, y ahora estamos seguros, por ejemplo, de que usted quiere a su mujer y de que su mujer le quiere a usted. En cuanto a Federico, le he convencido de que escriba para teatro, que, como sabe, es otra obsesión de rechupete, y está ya el pobre en el final del primer acto.

p. 189

Este singular médico convence a la esposa adúltera de haberla curado de una de las formas de manifestación del síndrome de la heroína romántica:

CUMBERRI: Estaba usted enferma. Y era usted demasiado feliz para ser feliz. Y había abusado usted de Eduardo y de la aspirina.

FERNANDA: Pero ahora...

CUMBERRI: Y ahora está usted curada. Y es lo bastante desgraciada para saborear la felicidad. (...)

p. 186

Las dos obras parten del mismo punto, pero la primera resulta más pobre en su desarrollo ya que los personajes son meros estereotipos, como corresponde al género revisteril. La segunda, una comedia, presenta una mayor elaboración y tanto el planteamiento como las soluciones reflejan cierta profundidad, sobre todo porque se tienen en cuenta los puntos de vista de los tres involucrados, a la vez culpables y víctimas.

4.1.6.- La abnegación

La reina María, esposa de Dan, tiene una extraña razón para mantener relaciones extramatrimoniales: el deseo de mejorar las condiciones de vida de su pueblo. Su marido es un tirano y repite las crueldades de todos sus ancestros. Ella piensa que el hijo que se le pide heredará el temperamento del padre y continuará con sus desmanes. La única solución que ve es cambiar la dinastía. No elige para lograrlo a un noble a quien ama y por quien es amada con abnegación sino a un desconocido, para quitar a su adulterio toda posible connotación de placer:

MARÍA: De amor precisamente... Es tan difícil escoger las palabras. En fin, piense usted en la explicación más corriente que pueda tener el caso... Una señora que paga; es decir, rica... que probablemente tiene marido o cualquier otra razón por la cual no es libre... y que un día conoce a un hombre y se decide a vivir unas horas en pleno folletín, adornándolo, para darle más carácter, con remilgos y misterios casi policíacos. Es decir, en el fondo una aventura; una fea aventura como cualquiera, pero... más adornada.

ALBERTO: ¡Miente usted!

MARÍA: ¿Por qué?

ALBERTO: Representa usted muy mal su papel de pecadora vulgar. Si lo fuera usted de verdad no lo hubiera declarado tan pronto.

MARÍA: Es... que yo no soy una pecadora vulgar. En todo caso, extraordinaria.

p. 27

Muchos años después María confiesa su maniobra al rey. Busca humillarlo, pero su reacción también es extraordinaria:

MARÍA: ¡La dinastía de los Dan! ¿Y pensabas que yo fuese tu cómplice para perpetuarla? Quisiste poner mis entrañas al servicio de tu política. ¡Para eso

me hiciste Reina! ¡No! Yo me casé contigo también por amor a mi pueblo. ¡Para salvarlo de tí! ¡Pero no pude! y en mi desesperación soñé un gran pecado. Un pecado liberador. ¡Buscar sangre distinta para una dinastía nueva!

p. 74

El engaño tiene poca importancia para Dan porque cree haber formado un sucesor a su imagen y semejanza; el que no sea su hijo no cambia esta realidad:

DAN: (...) Cuando me dijiste "voy a ser madre", yo no dije "viene un hijo", dije "viene un Rey". Pues bien, ahora que me escupes en la cara tu traición, yo te digo con la sonrisa en los labios "Lo siento, María". ¡Si tú supieras... que como hijo no me importa!

P. 75

El muchacho es despótico y cruel. El sacrificio de María parece no tener sentido:

MONSEÑOR: ¿Lo ves, María? Dios no acepta tu pecado. Ni para salvar al mundo se puede cometer un pecado mortal. Miralos juntos. Tu idea ha fracasado. Nunca vendrá por malos caminos la salvación de los hombres.

p.65

El cambio que se opera en el joven Dan cuando llega a rey y que hace que el pueblo lo aclame no está planteado en forma convincente. Sí, el del padre en el trance de enfrentarse con la muerte. La certeza en sus convicciones lo abandona y es consciente de su irremediable soledad:

MARÍA: ¡Déjame estar contigo!

DAN: No. ¿Para qué quieres estar en mi muerte si no estuviste en mi vida?

p. 88

4.2.- Reacciones de la mujer adúltera

La esposa infiel puede vivir agobiada por el peso de la culpa o carecer por completo de este sentimiento. También se dan grados intermedios en los que juega un papel importante el miedo.

4.2.1.- El remordimiento

En la página anterior veíamos las complejas razones que llevan a María a traicionar a Dan. Piensa que ese acto va a cambiar el destino de un pueblo, sin embargo la nobleza del fin perseguido no justifica ni por un momento ante su conciencia el uso de los medios a los que va a apelar. María vive con la certidumbre de haber cometido un gran pecado:

MARÍA: De mi pecado. El peor del mundo, yo lo confieso. Cuando los pecados tienen el calor de la pasión es más fácil perdonarlos. Pero este mío no tenía más que la frialdad de mi idea. Quise que aquel momento estuviera vacío de amor y vacío de deseo...

p. 52

En He encontrado una hija, otra María sufre también la angustia del remordimiento. Se ha casado con un hombre intachable sin haberle confesado la existencia de una niña a la que mantiene oculta. En un momento en que la situación se hace muy tensa, confiesa la verdad a un amigo:

MARÍA: Si supieras lo que he sufrido.

PEDRO: Me lo figuro. No hay peor castigo para nuestros delitos que la ignorancia de las víctimas que nos quieren y nos respetan sin merecerlo.(...)

p. 38

Fernanda se debate entre el amor que siente por el novio de su hijastra y la culpa de estar engañando a toda la familia, en Batalla de rufianes:

FERNANDA: No sé lo que temo, pero esto no puede continuar. A veces quisiera que se descubriese, y, sin embargo, ¡qué horror, que horror!

ENRIQUE: ¿Horror? ¿Por qué? ¿No me quieres?

FERNANDA: ¿Y me lo preguntas? Para tanta infamia juzga tú si te quiero. Para vencer todo lo que venzo mira tú si debo quererte. ¡Qué infamia la mía! Y la tuya, Enrique, qué infamia también la tuya.

p. 42

En Agua de mar, Quiteria vive con remordimientos por haber engañado a su marido. Ya está muerto y no puede remediar la injusticia.

En las complicadas explicaciones que Carmen da a su hermana en ¡Como una torra! se mezclan el arrepentimiento y la angustia de haber sido descubierta. No sólo tiene problemas de conciencia sino también miedo al castigo:

CARMEN: Y a mí también, Isabel, pero ahora mismo nada puedo decirte. Tú no sabes qué días he pasado; tú no sabes, ni yo misma lo sé, lo que siento ahora, ni lo que sentí, porque me parece que no recuerdo nada, y cuando recuerdo no quisiera recordar. Porque sé que fue, y no sé cómo, ni por qué, ni puedo explicármelo, ni me entiendo a mí misma, y mal podrías tú entenderme por mucho que te dijera.

p. 35

Lucía, en "Un momento", se echa atrás en su decisión de escapar con otro hombre, pero no es aceptada nuevamente por el marido. Algo que sí hace el protagonista de El Ex... con su esposa, obligado por una efectiva estratagema. De todos modos Corona

está bien arrepentida de haberse embarcado en una absurda aventura que sólo le proporcionó vergüenza. Marcela también quiere reintegrarse a la familia en Angelina o El honor de un brigadier y apela a la intercesión de su hija:

MARCELA: Bueno, nena...
 Ve. Háblale. Di que ardo en gana
 de ser formal y ser buena.
 ¡Y que ya que no Susana
 aún puedo ser Magdalena!

p. 491

Lo que mueve a Felipa en ¡Soy un sinvergüenza! no es el arrepentimiento sino el miedo a que se conozca su transgresión:

CARLOS: No se preocupe. Son los efectos del narcótico. Los hay que cuando toman la anestesia charlan disparates, o se ríen, o cantan, o cuentan secretos de familia...

FELIPA: (Aparte, a Gabina) ¡Ay, comadre, a ve si cuenta lo que me pasó con er carabinero, que yo creo que lo sabe!

p. 880

Pero Felipa no quiere comprometer nuevamente su tranquilidad. En cambio la amante de Jaime en Margarita y los hombres todo lo que desea es no ser descubierta:

SEÑORA: ¡Mira que haberle dicho que registrase!
 JAIME: Ya ves qué bien ha salido.
 SEÑORA: ¡Qué susto me he llevado!
 JAIME: ¿Quieres tomar algo?
 SEÑORA: Me voy corriendo para estar en casa. Adiós.

p. 55

El miedo es egoísta, nace en el propio interés, pero puede ser un paso previo al arrepentimiento.

4.2.2.- La falta de remordimiento

En Ni al amor ni al mar, Paulina es amante de Eugenio, esposo de la sobrina y discípulo del marido. Parece sentir más remordimientos el muchacho de engañar a su maestro que la mujer de haber roto su juramento de fidelidad. Embriagada por un sentimiento que no había experimentado, todo lo que quiere es mantener indefinidamente ese estado de cosas:

PAULINA: ¿Me miras asustado?

EUGENIO: De tu valor. Yo no me atrevo a mirarla.

PAULINA: ¿Mi valor, dices?... Si fuera valor, sería perversidad. No me entenderías... Si supieras...

EUGENIO: ¿Qué?

PAULINA: Que, porque quiero con toda mi alma, con mi vida entera, como yo no soñaba que pudiera quererme nunca... A ti, a ti, no lo dudes... Vas a decirme que soy incomprensible; es la palabra que tenéis en la boca los hombres para juzgar a las mujeres. ¡Incomprensible! Pues bien: sí, seré incomprensible; pero al quererte como te quiero me parece que también te quiero más, que me cuesta menos quererte. Cuando somos felices quisiéramos que todos lo fueran a nuestro alrededor. (...) quisiera que Víctor fuera muy dichoso, ¡muy dichoso!; que creyera más que nunca en mí, y que ella también creyera en tu cariño, que fuera muy dichosa también; y nosotros, claro está, más dichosos que nadie, y por nosotros todos dichosos, y podernos decir: "Nos queremos, nos queremos todos" ¿Por qué han de estorbarse unos cariños a otros si no hay más que un amor en el mundo y sólo ese amor puede ser el Cielo? Yo también creí, como tú, que nunca podría volver a mirarle sin morir de vergüenza, que el remordimiento no me dejaría vivir; la vida nos sorprende siempre. ¿Es que soy de una perversidad inaudita?; entonces, ¿por qué creo, siento, que no he sido nunca mejor? Y si viniera a decirme: "Eres mala, eres mala; tu maldad no tiene disculpa", me revolvería con indignación, porque si el remordimiento es miedo, yo no temo nada; soy más fuerte que nunca; ni sombra de remordimiento; nunca he sido más feliz, nun

ca me ha parecido la vida más hermosa, y todo el mundo... ¡Incomprensible!, ¿verdad? Incomprensible; pero tú me comprendes...

p. 41

La situación no puede mantenerse en forma indefinida. La muerte de un ser inocente separa a los amantes, como veremos en el apartado 4.3.1.-

En El loco de la masía, también es el hombre el que sufre re mordimientos frente a la falta de escrúpulos de la mujer. Ramonet es el amante de la esposa de su tío, un hombre bueno y profundamente confiado que se había casado con la criada, en parte por amor y en parte para mejorar su situación económica y social. El agradecimiento no forma parte de los sentimientos de Cándida. La boda fue para ella parte de un plan y su estrategia continúa. Los siguientes pasos serán deshacerse del esposo y disfrutar de la fortuna con el amante:

CÁNDIDA: ¡Déjate de tonterías! Está loco y hay que encerrarle... Si no por él, por nosotros. Nos estorba...

p. 14

La mujer encuentra justificativo en su propio egoísmo:

CÁNDIDA: Sí, sí... Después de todo, no hacemos más que vivir...

RAMONET: Esto es: arrollar, pisotear ciegamente lo que se nos pone adelante...

p. 38

De nuevo una muerte trágica restituye el plano de la justicia y separa a los amantes. En un ambiente más distendido, Matilde, en El hogar, elige un recurso deshonesto pero no tan criminal para engañar al marido:

PACO: (...) Con Isabel aquí, nuestras entrevistas, antes en libertad absoluta por la permanencia en horas fijas de tu marido en su despacho, ahora se ven constreñidas a una zozobra que a mí me desagrada(...)

MATILDE: A mí se me ha ocurrido un medio que justificaría plenamente el que entrases aquí con la misma confianza de antes.

PACO: ¿Y es?

MATILDE: Que le hagas el amor a mi sobrina.

p. 40

Y Rosario hace que Agustín emplee una pantalla semejante en Un grito en la noche, haciéndose pasar por novio de una muchacha de su edad para ocultar sus amores con la tía. También un personaje de Yo quiero se escuda en la mejor amiga para ocultar su infidelidad. Algo semejante hace Amalia en La marimandona.

Otras emplean excusas según la necesidad del momento, como hace Adelaida en Usted tiene ojos de mujer fatal:

ADELAIDA: Abajo, en el coche, está mi marido que le he dicho que espere, que venía al dentista.

PANTICOSTI: (Aparte) Qué cosas nos dicen a los maridos.

p. 285

La maestra del pueblo en [Tómame en serio] tiene un recurso infalible para evitar que el esposo se entere de sus devaneos: le esconde las gafas:

MÁXIMO: Siempre habla la que tiene más que callar, porque usted se acordará que anoche el pobre Atila andaba a tientas; pues era porque su mujer andaba en coche con el boticario.

POLITO: ¿Es posible?

MÁXIMO: Probadísimo. Él sin gafas, ella en coche. Se las esconde para que no salga de casa.

p. 53

En La viudita se quiere casar, Carmen ni toma precauciones, segura como está de la simpleza del marido:

CARMEN: ¿Es que ya no me quieres? ¿Es que para ti ya se ha extinguido el aroma de aquel inolvidable fler?

Pascual: ¡Mujer!... Que se puede despertar tu marido!

CARMEN: No hay cuidado. Ha presenciado dormido unas maniobras de artillería.

PASCUAL: De todos modos. ¡Es una imprudencia!

p. 8

También abusan de la buena fe de sus esposos algunas mujeres de Tabaco y cerillas, Los quince millones, Marquesa de Cairsan, María del Valle, Papá Charlot, La moral del divorcio, La caca-túa verde, Entre la gloria y la suerte, La Dorotea, Piezas de recambio y ¡Aquí está mi mujer!. Lo frecuente es que no manifesten ningún escrúpulo moral aunque son plenamente conscientes del engaño que cometen.

Milagros, de Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan y Luisa, de La Papirusa, unen a la traición otro sentimiento mezquino: los celos, y hacen lo posible para destruir las imágenes de las mujeres que las han privado de sus amantes, aún poniendo en peligro las propias:

JAVIER: ¡Cállate!

LUISA: No quiero. Aunque me lo juegue todo.

JAVIER: Tu marido va a oírme.

LUISA: No me importa.

p. 45

En El escándalo, las infidelidades femeninas y masculinas se dan en cadena y en forma igualitaria para los dos sexos. Lo único que les importa a los personajes es guardar las aparien-

cias. A pesar de ser un "astracán", la obra presenta agudas críticas a la moral hipócrita de una sociedad mezquina.

4.3.- Reacciones de los otros

Pueden ser muy variadas y dependen de la relación que se tenga con la mujer que las provoca, así también como del daño causado.

4.3.1.- Reacciones del marido

Son muchas las obras que presentan como motivo cómico el lugar común de que el marido es el último en enterarse, como este caso de Piezas de recambio.

DOÑA ROSA: (Carifosa) ¡La experiencia, caballero! Cuando un marido empieza a sospechar que su mujer tiene su primer amante, ella está ya liada con el segundo o el tercero. ¡Es infalible!

p. 20

Otros ejemplos los pueden aportar Tabaco y cerillas, ~~¡Tóme~~
~~me en serio!~~, La marimandona, Yo quiero, Usted tiene ojos de
mujer fatal, Angelina o El honor de un brigadier, Las dicho-
sas faldas, La moral del divorcio, Don Cascabeles, Don Pedro
el Cruel, Menos lobos..., y otras.

Otra idea subsidiaria de la anterior es la del ridículo que acompaña al marido engañado. Es la situación más temida y la que empuja a la venganza, como en Angelina o El honor de un brigadier:

MARCIAL: ¡Yo engañado! ¡Yo, un marido
de esos a quien ve la gente
con mirada sonriente

y un ademán convenido!...
 ¡Que a todo un gran brigadier,
 que siempre venció en campaña,
 adentro o fuera de España,
 se la pegue su mujer!

p. 481

Ese miedo a ser causa de irrisión paraliza a Alberto en No hay quien engañe a Antonieta, pero generalmente empuja a la venganza, más que como castigo para la adúltera, como medio de recobrar la estimación de los demás. Así se llega a la muerte de un inocente en Noche de levante en calma, a poner en peligro a otro, como en Fu-Chu-Ling, o a amenazar sin que nadie haga caso, como en Las dichosas faldas.

Jenaro, en La marimandona, habla de matar a los dos porque está lleno de ira, pero no es una idea que vaya a poner en práctica. En cambio en "Un momento" y en Con las manos en la masa se castiga sólo a la mujer, pero en forma efectiva, echándola de la casa.

El marido de El tercer mundo opta por un castigo tan original como difícil de cumplir: los amantes tendrán que encontrar un final novedoso a una situación que no lo es y para colmo, en verso:

JOSE MIGUEL: (...) por esa falta les condena el autor y "marido" a buscar el final, la conclusión. (Como si hablara a una tercera persona) Ellos han de ser autores de su propio drama (con creciente ironía) y ha de ser un final bello -no se turben- y nuevo, completamente nuevo; nada de vulgaridades. ¿Matarse ella? Romanticismos; ya pasó ese tiempo. ¿Matarse él? Cobardía, egoísmo. ¿Batirse con el marido, que es el autor? ¿Matarlo? Y ¿quién terminaría la obra? Todo eso está ya gastado; no puedo admitirlo. Hay que cuidar, sobre todo, el buen gusto y la novedad en el final. ¡Ah! Y no piensen tampoco

en huir los dos; yo quedaría en lugar desairado (Con énfasis) ¡Y yo soy el autor! Busquen, busquen un bello final, es el castigo; el único castigo. Y para darle mayor belleza e irrealdad, ya que en verso se hablaban (Arrogante, magnífico) ¡El último acto lo haré en verso!

p. 122

José Miguel castiga las culpas ajenas y olvida las propias; Filonemo, personaje de ¡Zape!, con mayor equidad, considera la parte que a él le puede corresponder:

FILOMENO: Mucha culpa tuve en mi desgracia, porque mi afán turístico me llevó a visitar el Asia entera, y cuando a los once meses regresé a España lleno de ilusión, vi con espanto... ¡Canalla! ¡Canalla!... A los seis días de llegar a España nació una niña.

p. 1164

Y el protagonista de Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín se adjudica la responsabilidad del adulterio de su esposa al ser él viejo y hasta sacrifica su vida para hacerla feliz, en esta aléluya erótica de García Lorca:

PERLIMPÍN: Como soy viejo quiero sacrificarme por ti... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de la gente. Adiós.

p. 292

En Ni el amor ni el mar..., don Víctor también se siente libre de toda presión moral. La esposa lo engaña con un discípulo casado a su vez con una sobrina. Don Víctor, hombre mayor, atribuye la infidelidad a su edad. Para no perder a su mujer, comienza por fingir no conocer los hechos y termina por asesinar a la sobrina, que no está dispuesta a aceptar el engaño:

VÍCTOR: ¿Qué ibas a decir? Delante de ella, ni una palabra. ¿Entiendes? Yo sé todo lo que tú puedas saber, antes que tú siempre; pero ella no debe saber nunca que yo lo sé; no quiero que nunca tenga que avergonzarse delante de mí; hay cosas que el saberlas implica una determinación, una venganza, un castigo: el desprecio; yo no tango que vengarme ni por qué castigar, y si despreciara, sería a mí mismo por haber usurpado por egoísmo una vida que por ley natural no ha debido pertenecerme nunca.

p. 43

Díez Canedo encuentra admirable la figura de este personaje que por amor a su esposa llega al asesinato para que ella no tenga de qué avergonzarse: Digno producto de Benavente:

El personaje más alto, ese don Víctor, capaz no sólo de perdonar, sino de matar para que la perdonada no sepa que conoce siquiera la culpa, tiene un perfil dramático magnífico. (9)

De todos modos, don Víctor no un ser patéticamente generoso a la manera de don Perlímpin. Totalmente injusto, no se suicida sino que mata a una muchacha inocente, la otra víctima del adulterio. Ese hecho provoca la separación de los amantes, pero lo que él pretende es más simple: que su esposa permanezca a su lado aunque comparta su amor con otro hombre.

También es insólita la reacción del rey Dan ante la confesión de su esposa que le negaba la paternidad del heredero. Como habíamos visto en páginas anteriores, el hijo no lo importa y a la infidelidad responde con admiración ante una mujer que se ha atrevido a romper los límites de la moral:

DAN: ¿Te importaste tú como esposa? Tú, que eras igual a mí. ¡Tan grande y tan fuerte como yo! Tú que también has puesto por encima de todo al Estado. ¡Hagta por encima de tu propio honor y de tu propia cas-

tividad! ¡Somos iguales! ¡Dignos enemigos uno del otro!

p. 75

La moral del divorcio presenta en tono ligero y totalmente alejado de las decisiones extremas, el caso de un marido que se niega a creer que un amigo lo engañe con su esposa y juzga la confesión como una broma.

La intención de Jardiel Poncela al escribir Angelina o El honor de un brigadier fue la de parodiar los truculentos dramas del ~~siglo anterior~~, sin embargo la figura de don Marcial, hombre fiel que es arrastrado a un duelo por la traición de la esposa y el afán de aventuras de la hija, se escapa de la tendencia general. Entre tantos personajes frívolos y egoístas, por momentos su dolor parece lo único auténtico y rescatable:

MARCIAL:(...) ¡Me río por no llorar!
(Pausa angustiosa)
Por eso río... Además,
¿qué extraño es que yo me ría
si de esta tragedia mía,
también reirán los demás?
¿Si la humana condición
halla sus risas mejores
en lo hondo de los dolores
que estrujan el corazón?

p. 505

En el final, Marcial perdonará a la adúltera, siguiendo los consejos de su madre y los de su propio buen corazón.

El tema de Las dichosas faldas es la infidelidad masculina y los estragos que causa en la vida de la mujer. Sin embargo Arniches introduce un personaje episódico, Leoncio, que resulta el contrapunto de la sufrida Manola. A duras penas puede reponerse de la traición y el abandono de la esposa:

LEONCIO:(...) Ya ve usted; yo me casé enamorado, pero enamorado yo solo, que no sirve. Yo pensaba que, a fuerza de querer a mi mujer, algún día me querría ella; siquiera por gratitud. Y no; no valió pelear, sufrir, suplicar... ¡Era una mala persona! Quise dejarla cincuenta veces; pero teníamos un hijo, que era mi ilusión, toda mi vida.

p. 74

La mujer huye con otro y se lleva al niño con la excusa de que no es realmente hijo de Leoncio. Manola, que a pesar de su separación conserva a los hijos, no puede comprender el dolor del hombre:

MANOLA: Pero ¡si no era de usted!...

LEONCIO: Es que yo lo quería de un modo que ya no me importaba nada. Porque lo único nuestro, lo único que es de veras nuestro, es lo que queremos. En cambio, lo que uno no quiere, no le importa naa, aunque sea suyo. ¡Las pasé negras!

p. 74

Manola, ensimismada en sus problemas, pasa por alto el profundo discurso de Leoncio, a lo más, se siente halagada por las últimas palabras:

LEONCIO: No sé; pero yo..., y no lo tome usted a mal, Manola, ¡tengo una envidia de su marido!... ¡Madre mía!... ¡Una mujer buena, con todo el bien que puede hacer!... La vida, que es loca.

p. 74

Y en esta última frase de Leoncio, que reúne a la vez su tragedia, la de Manola y la de tantos otros, se vislumbra el alto precio de las equivocaciones al formar una pareja y la injusticia a la hora de pagarlo.

4.3.2.- Reacciones de los demás

Entre la alta burguesía la infidelidad o su apariencia suele equipararse a un juego de sociedad. Normalmente, cuando recibe el beneplácito por parte de las amigas de la involucrada es porque éstas viven una situación similar, como sucede en El rival de su mujer o en Angelina o El honor de un brigadier:

DÑA.CALIXTA: No me digas lo ocurrido
 Marcela, que ya lo sé.
 Le has tomado el bisoné
 a don Marcial...
 MARCELA: Eso ha sido.
 ¡¡Qué infame soy!!
 DÑA.CALIXTA: No exageres.
 Eso nos ha sucedido
 a muchísimas mujeres...
 MARCELA: ¿Cómo? ¿También tú?
 DÑA.CALIXTA: ¿Te asusto
 porque obré tan de ligero?
 Pues a dos les di el disgusto:
 hace unos años, a Justo
 y antes aún, al guerrillero...

p. 446

El adulterio también aparece como un tema regocijante que da vida a las conversaciones de ciertos círculos, como el mundillo del teatro que encontramos en Mamá ilustre:

PAULINA: Fíjese, fíjese, Aurelia y el maestro.
 Están bebiendo y mirándose. Parece que se beben cada uno en los ojos del otro. Qué amistad tan intensa, ¿verdad?

TRISTANA: ¡Ay, es conmovedor! ¡Cómo se quieren esas dos criaturas! ¡Luego dicen que hay tanto malo en el mundo! Pero viendo estas escenas se reconforta el ánimo. Aún queda romanticismo. ¡Yo he sido tan romántica!

ROMERO: ¿Y cree usted que para el marido también

será reconfortante?

PAULINA: ¡Por Dios, el marido! ¡Un don nadie, hasta ahí podríamos llegar!

p. 15

Las dos compañeras de Aurelia aparentan dar su beneplácito a las relaciones extramatrimoniales porque el amante —un famoso escritor— las adorna con distinción. Gracias a él, la mujer acrecienta su prestigio social. Disfrazan sus reales pensamientos con un ligero barniz de romanticismo que desaparece cuando la actriz queda viuda y legaliza su situación:

TRISTANA: Pero ven acá, querida mía, siéntate. Vamos a criticar un poco... ¿Qué te parece esto, di, qué te parece?

PAULINA: Que no tienen vergüenza; van a dar la campanada.

TRISTANA: Lo mismo digo yo. Casarse a estas alturas es una falta de respeto.

PAULINA: Él se casa por los millones de ella.

TRISTANA: Y ella para tener un puesto en la literatura.

p. 41

Antes de llegar a la crítica, Tristana y Paulina coincidían con los criados de Un adulterio decente en calificar como honestidad a lo que sería simple discreción. Discreción que Aurelia no manifiesta en absoluto, pero sí la protagonista de la obra arriba citada, tan escrupulosa que para no poner en ridículo a su marido, se hace pasar por viuda a los ojos de su amante.

El tipo de la criada confidente puede adoptar una de estas posturas antagónicas: adhesión y complicidad como en Menos lobos... o abierta reprobación, como en El nublado.

Opuesta a la tolerancia de los personajes anteriores, que mu

chas veces es simple desinterés, se presenta la postura de los familiares directos que aconsejan y tratan con ingenio de mover la voluntad de la adúltera como en Tabaco y cerillas o desaprueban sin intervenir, como en El hogar:

JUSTINA: ¡Qué frescura la de esta hermana nuestra!

ELENA: Mentira parece que seamos hijas del mismo matrimonio.

JUSTINA: Lo que no me explico es cómo Esteban consiente.

ELENA: Mientras el tal Paco Mora subvenga a las pérdidas del negocio de telas, nuestro cuñado no tiene más remedio que hacer la vista gorda.

JUSTINA: Me resisto a pensar así de Esteban; que es un hombre digno y caballeroso.

ELENA: En ese caso, se cumplirá una vez más aquello de que el último en enterarse es el marido, porque menos que se cuidan de guardar las formas...(...)

p. 26

A veces la reprobación forma alianza con la envidia, como en La risa o No hay quien engañe a Antonieta, porque tener a la vez marido y amante se convierte en marca de éxito y así se humilla a la que no tiene ninguno:

MARIETA: Debía haber una ley que prohibiera a las mujeres casadas tener un amante. ¡Porque acaparan dos hombres!

p. 34

4.3.2.1.- Todo Madrid lo sabía...

A la protagonista de Todo Madrid lo sabía... le importa mucho la opinión de un amigo del marido porque de ella depende la tranquilidad del hogar. Su enfoque sobre el adulterio es sumamente interesante y lo trataremos con más detenimiento.

Marcelina tiene una hermosa familia y es feliz, pero el esposo se enferma, debe abandonar el trabajo y comienzan las penurias económicas en un hogar que siempre había sido floreciente. Aparece un banquero y en él encuentra la mujer la solución:

MARCELINA: Y con aquel hombre, de posición, de edad, de simpatía personal, y con él ya se descontaba la prudencia de su conducta, se plantea el problema a la mujer.

LEANDRO: Ninguno. En ese terreno, para la mujer buena, no hay cuestión jamás.

MARCELINA: ¡Pero si eso era precisamente la cuestión!

LEANDRO: ¿Cuál?

MARCELINA: La de ser buena, la de cómo ha de ser buena, y tratándose de mujer que nunca había sido mala, la de cómo será más buena hoy.

LEANDRO: Sólo de un modo.

MARCELINA: Conformes, pero uno... ¿cuál? Ser buena en el sentido usual de ser honrada corporalmente..., y si la casa se hunde, si se hunde el marido, si los hijos se quedan sin estudios y sin carrera..., ¡qué le vamos a hacer! Primero es el santuario de mi cuerpo que el bienestar material de mi familia.

LEANDRO: Claro.

MARCELINA: (Encogiéndose de hombros, desdeñosa) ¡Claro...! ¿Ser buena así o ser buena en el sentido más natural y más humano de estimar que no vale tanto mi cuerpo para que pueda valer más que mi casa, que mi familia y el bienestar de todos juntos?

LEANDRO: Incluso el tuyo.

MARCELINA: ¡Incluso el mío, naturalmente! Pero no me deslumbraron, no, las ofertas generosas, que bien lo demostré después, no admitiendo nunca lo superfluo ni lo que hubiera de ir sólo en vanidades. (...)

Gracias a don Antero, Marcelina consigue mantener el mismo nivel de vida. El marido se cura, se afianza en su posición merced a la ayuda que el amante le presta desde la sombra, y

la crisis se supera sin que el hombre sospeche nunca de la conducta de su mujer. Muchos años después una perversa insituación del cuñado lo pone en guardia. Marcelina consigue neutralizar la situación, pero como teme que Ignacio recurra a su amigo Leandro en busca de la verdad, se adelanta para hablar con él. El hombre se muestra reticente, aclara que no piensa mentir sobre unas relaciones que todos conocían salvo el involucrado. Entonces Marcelina se lanza a la defensa de su punto de vista pidiéndole que cuente toda la verdad, la de los demás y la propia.

Como hemos leído en el fragmento anterior, basa su argumento en que el amor por su familia es superior al que pueda sentir por su honestidad. El que ésta resida sólo en su cuerpo, la hace superficial y de poco valor. En ningún momento se plantea la infidelidad como la traición a un juramento o como un engaño, engaño que mantiene a pesar de que haya terminado el adulterio. Tampoco se planteó en su momento la posibilidad de reducir sustancialmente el nivel de vida y ponerse ella a trabajar, no sabemos si es porque no lo ve posible. Marcelina representa el tipo de mujer inteligente y de acción pero poco preparada para hacer frente a ruina. La única arma que cree tener es su sexo y así lo utiliza:

MARCELINA: Si volviera a encontrarme en las mismas circunstancias, volvería a resolverme de la misma manera, incluso porque no tuve otra, ¡ni mejor ni peor! ¡Y cuando no hay más que un camino puede que la única torpeza sea el no andarlo!

p. 55

Pero no es tan fácil. En los momentos de análisis profundo Marcelina duda de lo correcto de su decisión y sólo la justifi

ca al considerarla como un sacrificio de su persona por el bien de los suyos:

LEANDRO: ¿Después de los años aún no estás segura de haber procedido con acierto?

MARCELINA: Del todo, no. Sé que por ese hombre no tuve nunca el menor motivo para arrepentirme; sé que en mi casa, aunque sin lujos, porque yo no los quise, no hubo jamás una privación; sé que mi marido ha recobrado la salud completamente, y sé que mis hijos van haciéndose por sus estudios unos hombrécitos de provecho. No sé más; pero cuando los veo felices, aun siendo un poco a costa mía, me parece que ya sé lo bastante de este asunto.

p. 55

Sabe también otra cosa: que Ignacio jamás secundaría sus puntos de vista y no aceptaría ese adulterio como una ofrenda. Porque a él no lo convencería ningún argumento es que se lanza a otro frente y busca apoyo en don Leandro, a pesar de que no resulta simpática:

LEANDRO: Queriéndole mucho a él, no podía ser que te quisiera mucho a tí.

MARCELINA: Lo sé, lo sé...

p. 56

Modificar la actitud del hombre es el objetivo de Marcelina y para lograrlo echa mano a mejor retórica, llevando su argumento hacia un climax emotivo del que don Leandro no se podrá apartar:

MARCELINA: Que en mi vida, como en la de todos, hay más de una verdad.

(...)

MARCELINA: En una palabra. A usted le consta positivamente que yo, con mi marido, me porto mal por en gañarle, y me porto bien por hacerle la vida tranqui

la y feliz.

LEANDRO: Las dos cosas son evidentes.

MARCELINA: Y siendo las dos igualmente verdaderas -¡dígame, don Leandro, dígame!- ¿por qué la verdad mía, la gran verdad de mi vida, ha de ser la de mis engaños y no la de mis cariños...?

LEANDRO: (Desconcertado) ¿La de tus cariños?

MARCELINA: Y como no cabe la solución de que se puedan decir las dos, que una forzosamente destroza y arrastra la otra -¡dígame, don Leandro, dígame!- ¿por qué la verdad, la que usted se cree obligado a decir, es la mala, que a todos ha de causarnos daño, y no la buena y generosa, que nos ha de permitir a todos que sigamos en el bien y en la paz que hoy vivimos?

LEANDRO: ¡Calla!

MARCELINA: Antes que conteste aún más. Con que la sepan hay un perjuicio evidente para mí; con que la sepan, ¿cuál es la ventaja para ellos...?

LEANDRO: ¿Par ellos?

MARCELINA: Para ellos, sí. ¿Cuál, cuál? ¡Conteste!

LEANDRO: Ninguna...

MARCELINA: (Triunfante y brava) ¿Ninguna? ¿Y a eso le llama usted una verdad? ¿A eso? Usted hará lo que quiera, que muy dueño es y nada le pido. ¡Pero yo, don Leandro, yo, a una verdad que sólo me sirviera para hacer daño, la pondría mejor y con más razón entre las mentiras que entre las verdades!

p. 57

Para convencerse a sí misma, Marcelina se apoyaba en el argumento de que de un mal sacaba un bien, para convencer a don Leandro se basa en que una verdad que perjudica es lo mismo que una mentira. Así en el momento de optar, el pobre se encontrará frente a un dilema: decir una verdad tan cruel que destruye o una mentira tan piadosa que salva. Serio problema de conciencia para un hombre probo como don Leandro.

Sus dudas se encuentran con las de Marcelina, que confiesa humildemente su continua lucha interior, a pesar de la energía

con que defiende su causa. El constatar esa lucha mueve a don Leandro a devolver su consideración a Marcelina, que puede haber errado, pero su error nace en la falta de soluciones que presenta ese mundo tan reducido en el que le ha tocado vivir:

MARCELINA: Sé que es pecado el faltar a mi deber, cualquiera que sea la razón por que faltara..., ¡claro que lo sé!, y sin embargo, al meditarlo me digo a mí misma: "Pecado sí, ¿pero imperdonable el haber de fendido mi casa, mi familia, la vida de uno y el porvenir de todos...?" ¡Me lo pregunto y aún no supe contestarme!

LEANDRO: Tampoco yo sé responderte, que excede eso a mi comprensión, pero si yo fuera tu padre, te disculparía; si fuera tu juez, te absolvería, y si fuera Dios, que a más de saber los hechos sabe las intenciones, de no llevar otras manchas en tu alma, al infierno de fiyo que no irías.

MARCELINA: (Echándose en sus brazos) Ya es mucho. ¡Por todo, bendito sea!

p. 62

En su habitual crónica del estreno, Díez Canedo puntualiza que Linares Rivas, consciente de lo espinoso del tema, se apoya en la vida de Santa María Egipcíaca:

El señor Linares se adelanta a la opinión vulgar poniéndole por ejemplo una santa, aunque sea a través de un texto de Anatole France, que no era un padre de la Iglesia. Lo que pretende con ello el señor Linares es nada menos que disculpar, absolver, canonizar a Marcelina Bial de Fondevila, que, por amor a su marido cometió pecado de adulterio. (10)

El espectador de la época puede quedar con el dilema que plantea Marcelina, pero insistimos en las causas que la llevan al adulterio: el miedo a descender en la escala social y la incapacidad de encontrar por sí misma una salida económica.

LA AMANTE5.- La amante como institución

El personaje femenino que toma sus relaciones con los hombres como una fuente de recursos temporal o permanente aparece con notable frecuencia. En muchos casos tiene por función marcar un deseado contraste que beneficia a la esposa o novia abandonadas, pero en otros aparece en forma independiente, con vida propia, y adquiere riqueza y complejidad como carácter.

5.1.- Causas

No siempre se nos dice por qué la mujer ha elegido esa forma de vida en la que, por lo general, ya la encontramos instalada. En varias oportunidades los personajes confiesan que hubieran preferido otra vida más respetable, como las chicas de cabaret de Adiós, muchachos, Mercedes la Guditana o Milagritos, en Proa al sol. Esta última emigra a América con otros gallegos. Todos imaginan cuál va a ser su destino y ella no lo desmiente, sólo que no es una elección que haya hecho llena de entusiasmo y esperanza:

MILAGRITOS: Usted se cree
que yo, como cada cual
no preferiría otra vida
una casita, y en paz
y en gracia de Dios, un huerto,
gallinas, un palomar,
castaños, para el magosto,
mi viña que vendimiarse
atender a los consejos
que diera el señor abad,
y así, ir pasando tranquila
los días hasta el final.

5.1.1.- La necesidad material

Martina, La millona, entra en ese mundo por desesperación, al no conseguir un trabajo con el que poder mantener a su hija. Así llega a juntar una fortuna para la niña.

Por las mismas razones, la pobre Montañesa de Prostitución entra en un círculo sin salida. Tiene menos suerte, apenas puede sostener a la hija, que queda desamparada después de la miserable muerte de su madre.

La entrañable Adria, de La Plataforma de la Risa, era una criada, pero la despiden y no puede mantener a sus padres, así que acepta la proposición de un industrial:

ADRIA: Se explicó. Se llamaba don Fernando. Era fabricante de jabones y se ocupaba de todo, porque para un fabricante de jabón es muy fácil que le escurran las cosas entre las manos. Bueno, formal, honrado... Y me quiere una porción. Me ha puesto un hotel precioso sin más condición que sepa tenerme. Algo me aburro, claro está; pero estoy contenta, y, gracias a mí, a los viejos en el pueblo no les falta nada.

p. 29

El amante de Adria es un buen hombre y ella se puede llamar afortunada; menos suerte ha tenido la Segovianita, una de Las niñas de Doña Santa, que trabaja en una casa de prostitución. Sin embargo, no ha perdido la alegría de vivir:

SEGOVIANITA: Me llaman la Segovianita; pero mi nombre es Adela. (Después de una pausa) Salí a poner un giro de 50 pesetas para mis padres; porque son muy pobres y creen que estoy sirviendo de doncella en una casa digna. Siempre que salgo a girarles me digo: "¡Dios me lo pagará!" ¡Y hoy me lo ha pagado haciendo que te conociese!

p. 23

La muchacha de pueblo que marcha a una ciudad a servir y termina como cortesana o prostituta es un motivo muy utilizado. En contramos ejemplos en ¡Tómame en serio!, La marimandona y Pluma en el viento, a la que pertenece esta cita que es casi un lugar común:

ROSARIO: (...) Un año
hizo el 24 del pasado abril
que a servir la Julia se fue no sé dónde
y hoy viven los padres como de una renta.
MELLIZA: Cuenta él que la chica fue a servir a un conde...
RONCA: ¿Y de qué le sirve?
ROSARIO: Eso no lo cuenta.

p. 289

A veces no es la necesidad imperiosa la que obliga a elegir ese camino sino el deseo de una vida fácil y colmada de lujos. En Yo soy la Greta Garbo, una muchacha deja su trabajo para irse a vivir con un hombre de fortuna:

MILAGROS: Yo creí que no me iba usted a conocer, maestro.
JURISTO: ¿Pero aquí no es una de las oficiales que tenía el año pasado?
FACUNDO: Y que nos dejó sin decir por qué.
MILAGROS: La vida, señor Facundo. Todo no han de ser penas y trabajos.
FACUNDO: Sí, sí; ya me enteré que se enamoró de ti un viejo con más billetes que hojas el Espasa.

p. 13

La costurera de El peligro rosa tampoco se resigna a la pobreza y está decidida ha crearse un porvenir desahogado gracias a su buena figura. También Gloria, en Doña Herodes, abandona el empleo para hacerse "tanguista" porque gana más. Su padre está orgulloso de esta decisión pues considera que es un oficio pro-

pio de la mujer. En cambio a él le parecería mal que la chica quisiera ejercer una carrera, cosa propia de un varón.

5.1.2.- El abandono

Mayor poder que el hambre tiene el desengaño. Casi todos los personajes de este grupo tienen en su pasado una amarga historia de amor truncada por el abandono de un hombre. Gloria, en ¡Yo no quiero líos! reconoce haber sido una tonta al fugarse de su casa creyendo en una falsa promesa de casamiento. Lo mismo piensa la protagonista de La marimandona, a quien su novio abandona embarazada. Rosario, en ¡Tómame en serio!, no quiere que su triste experiencia se repita e intenta salvar a una muchachita que piensa huir tras un torero:

ACISCLA: (Vivamente) ¿Lo sabía usted?

ROSARIO: Yo y to el pueblo.

ACISCLA: ¿Quién pudo decirlo?

ROSARIO: ¡Él!... A to el que quiso cirlo. Él, que se jaxtaba de ello. Estos hombres que presumen no conquistan a las mujeres pa ellos; las conquistan para que lo vean los demás; pa darse postín. Tú no le importabas na a ese mala sangre. Ése como todos los de su calaña, lo que quería era lucirse, aumentá su carté de guapo, pa ilusioná luego a otras mujeres y viví a su costa. (Cada vez con más corazón y más viveza) Este te hubiera llevao a Madrí, muchacha, pa enseñarte a los amigos cuatro, cinco, seis días, luego..., luego te hubiera tirao como una cosa cuarquiera, y tú, si te hubías visto sola, hubías llorao y sufrío..., y cuando no pudieras más, cuando te se hubieran acabao las lágrimas y tuvieras negro el corazón... entonces te hubieras hecho una mujer alegre. Porque pa la mujer abandoná no hay más que ese camino: ¡La alegría! ¿No me ves a mí?

ACISCLA: Pero..., ¿usted, señorita?

ROSARIO: Yo he sido como tú, buena y honrá, y pobre-cita como tú (muy excitada) Y un hombre como ese me

volvió loca, como a ti, me engañó como a ti y me perdió porque no hubo nadie que lo impidiera, como yo hice anoche, y me arrancó de mi casa y me llevó a Madrid, y me tiró a la calle...

p. 57

La amargura no ha matado la bondad esencial en Rosario, pero sí en Daniela, la singular aventurera de La tragedia del pelele. La ilusión de su vida es vengarse en todos los hombres que pueda del que la sumió en la infamia. Casi ha hundido económicamente al protagonista cuando aparece Reme, la abnegada criada, a rescatarlo. Daniela defiende su postura; es lo que hombres como Gonzalo han hecho de ella:

DANIELA: Por si acaso. Yo soy como la vida me ha hecho. ¿Una perdularia? ¡Quizás!... Pero ¿es que merecen más estos hombres?... ¿A quién ha querido él?... A nadie. ¿Qué culpa tengo yo que se haya enamorado de mí?... ¿Cree usted que yo estoy en esta mala vida por mi gusto?... Pues como me hicieron sufrir a mí antes, he hecho yo sufrir ahora. En estas cosas del querer, nos vamos vengando unos de otros. Conque ábrame esa puerta, que me quiero ir de esta casa.

p. 467

Y Carmen, en total coincidencia con Daniela, resume su sentir en una breve copla, enlla maté porque era mfa!

CARMEN: (...) Si he querido malamente
yo mala mujer no he sido,
si he querido malamente...
Otros la culpa han tenido,
y hoy quiero mal a la gente
por lo mal que me han querido...

p. 49

Frecuentemente las dos causas principales -abandono y necesi

dad económica- se juntan. Daniela, con su habitual sarcasmo, declara que han conformado ya un estereotipo:

DANIELA: Las historias de las mujeres todas son lo mismo; mejor dicho, todas contamos la misma: "Yo era inocente..., un malvado..., mi pobrecita madre... ¡El hambre!... ¡Me vi tan sola!..." Y el resultado, idéntico:

GONZALO: Pero tú no has caído en esa vulgaridad, porque eres sincera, noble.

DANIELA: O lo parezco.

p. 416

Milagritos, la emigrante de Proa al sol, no puede juzgar su existencia con tanta frialdad. Para ella, el abandono y la miseria son poderosos motivos que la empujan a una vida no deseada:

CRUZ: ¡Milagritos!... Me da pena que en vez de darte sonrojo callaras ante lo mismo que si igual te diera todo. Créeme, no hay como ser honrada, de un hombre solo.

MILAGRITOS: Yo quise a uno. Se fue dejándome de mal modo.

Ahora ya me da lo mismo querer a uno que a otro.

CRUZ: ¿Y no tiene más camino un desengaño amoroso?

MILAGRITOS: El convento no me tira

CRUZ: ¡Trabajar!

MILAGRITOS: Trabajar. ¡Poco que he trabajado! Debía tener estos brazos rotos ¡Hasta tirar del arado como un buey...!

p. 17

Cruz es maestra. Está capacitada para vivir sola dignamente. Milagritos no puede aspirar a tanto con tareas de limpieza o

faenas rurales. La aldea no le proporcionará una solución afectiva ni una laboral y ella la abandona con desencanto. Su respuesta a Antón, más que envidia a mujeres con mejor suerte, revela un profundo rencor hacia su destino:

ANTÓN: ¿A que no me engaño? A ti
te tira el lujo.

MILAGRITOS: Quizás.
Harta estoy de lavar prendas
que nunca pude gastar
¿Es que mi cuerpo no vale
igual que el de las demás?
(...)

p. 34

5.2. El desarrollo de la función

No cualquiera puede triunfar en tan riesgoso campo. Un personaje de Los hijos de la noche intenta que una muchachita desista de sus propósitos porque no le encuentra aptitudes para sobrevivir en ese mundo:

GITANA: (...) Para ser de la vida te falta ser hermosa y con talento. No te tires al arroyo, que pronto te verás tan manchada de barro que nadie sabría ni podría cogerte porque nadie te verá al pasar.

p. 14

En La mujer del día, los personajes consideran que lo principal es el talento pero no es necesario que sea privativo de la mujer si hay otro que la guíe. En ese caso varios acreedores de una cortesana que se ha escapado dejando fuertes deudas se agrupan, buscan una muchacha lista y sin prejuicios y continúan entre todos explotando las actividades que había dejado truncadas la deudora:

BOLVOS: Es muy sencillo. En nuestros días, ¿qué es lo más importante para una mujer galante? ¿La belleza?

HORTENSIA: No señor. Es el chic, la elegancia.

BOLVOS: ¿Por qué viene a visitarles la gente? Es acaso por su ingenio, por su gracia?

VALENTÍN: Nada de eso. Vienen a verlas porque han sabido rodearse de comodidades, porque viven con lujoso tren...

p. 12

La infraestructura de lujo e ilusión parece ser tan importante como la mujer misma. Claro que es una excepción el que una sociedad comercial sea quien la proporcione. Lo frecuente es que se consiga directamente a través del amante de turno.

El ambiente fastuoso beneficia a la cortesana y la hará más codiciable, pero también a quien lo proporciona, pues es una señal de poderío económico. Así, en La melodía del jazz-band, Sabino adquirirá prestigio a través de Lucila:

JUANÍN: ¡Lo a gusto que estábamos antes!

FULGENCIO: Pero no vivíais con tanta grandeza.

VISITACIÓN: Dicen que el señor tiene a la señorita Lucila que no hay otra en todo Madrid que esté como ella.

p. 748

Mercedes la Gaditana, es todavía más directa. Cuando su amante se queja de sus excesivos gastos, ella replica que son esos excesos la mejor propaganda para su actividad financiera:

JUANITO: Que ahora gastas más, y sobre todo más que otras. El otro día, que nos reunimos en casa de Vargas, el jefe, para hablar de las elecciones, me dijo Rivas que la suya el mes que más -¡fíjate bien! que más!-, le había salido por 3.000 pesetas.

MERCEDES: ¿Pues no soy yo otros de tus lujos? Tienes dinero y lo pagas. ¿Que es algo caro?... ¿Es que

gastas tú algo barato? ¿Crees tú que no te ayuda a figurar el que pase yo en automóvil y digan: ahí va "la gaditana", la amiga de Juanito Olavarrieta, el banquero; ¡el dinero que debe tener ese hombre! ¡Hay que ver cómo la lleva! Pueda que esto dé más confianza a muchos de tus accionistas que todos esos papeles que les cambias por su dinero.

p. 14

5.2.1.- El aspecto económico

Como habíamos apuntado, la cortesana se jerarquiza según las inversiones que hagan en ella. Por eso Flora se siente orgullosa de los ofrecimientos recibidos, aunque luego los haya rechazado -según ella- para conservar el cariño de su novio. Estos caricaturescos personajes pertenecen a Margarita, Armando y su padre:

FLORA: ¿Y vas a negarme que don Emilio me había ofrecido comprarme un coche último modelo, con motor silencioso y cristales biselados?

ANTONITO: Sí, y con freno en las ruedas de repuesto.

FLORA: ¡Pues a ver por qué dejé todo eso si no fue por ti!

ANTONITO: Y porque a don Emilio se lo llevaron sus hijos una tarde a Cienpozuuelos y lo encerraron en el manicomio para siempre: que entonces me expliqué su conducta contigo.

FLORA: ¡Calumnias!

ANTONITO: Serán calumnias, pero allí sigue el hombre dando saltos y diciendo que es el general Prim.

p. 141

En la ríña, Antoñito desvaloriza a Flora negando la posibilidad de que ella inspire pasiones que se traduzcan en tanto gasto.

Muchos son los casos en los que el hombre pone un lujoso piso. En La melodía del jazz-band hallábamos un ejemplo; otros en La moral del divorcio, ¡A divorciarse tocan!, La marimandona y Korolenko. En esta última obra el que lo hace es el decano de una Facultad, que quiere representar el papel de hombre intachable sancionando a un pobre profesor que se había emborrachado. Una divertida crítica a la hipocresía:

PACA: Y éste es el que le puso el piso a la Remedios...

DECANO: Dese cuenta, caballero... Una pobre chica desvalida...

ANTONIO: (Burlón) No siga ¡que me emociono! (A Paca) ¡Qué corazón más generoso! ¿Eh? ¡Bueno! ¿Y ustedes son los que venían a predicar moral a mi hermano?

p. 78

Al decano no le agrega prestigio mantener una cortesana. A él no se le pide poder económico sino altura moral. Por eso trata de pasar inadvertido. Algo que también hace el marido de Rita en El mago del balón. Aquí, porque teme a su violenta esposa; temor que provoca graciosos enredos:

RITA: Bueno ¿y de lo mío, qué? ¿Fue usted a ver a las prójimas?

RUIBARBO: Sí, señora; a la propia casa de las dos. Por cierto que tienen un pisito bastante mono.

RITA: Algún idiota que han pescao.

RUIBARBO: Creo que se lo puso su marido.

p. 47

Cuando no logran completar todos los ingresos a través de una sola mano, las mujeres recurren a más de una fuente y siempre hay alguien que se hace cargo del alquiler. Por lo general el dueño de la casa, como en La víctimas de Chevalier o en La

culpa es de ellos. En esta última obra nos encontramos con un marqués que trata con su administrador el problema de sus pisos arrendados:

DON BRAULIO: Pequeñas minucias. Las vecinas de Tribunalete, 7, siguen sin pagar.

TITO: ¿Tribunalete, 7? ¡Ah, sí! Paquita y su madre. (...)

Una monada. Está en Martín de segunda tiple. La cuarta de la derecha... No las apriete usted.

DON BRAULIO: ¡Si no se dejan!... Quiero decir que ellas están muy convencidas de que no hay quien las obligue a pagar.

TITO: Soy débil, condescendiente... ¿Hay algo más?

DON BRAULIO: Las vecinas de Palafox, 22, que tampoco pagan.

TITO: Sí. Lolita y su tía. Buena chica. Muy buena chica.

DON BRAULIO: Ya lo creo, estupenda.

TITO: Me refiero a que es una infeliz. Se dedica a tanguista, pero es porque le molesta la ociosidad. Déjelas. No las molesta tampoco.

p. 33

En el tercer acto nos enteramos de que ha aumentado el número de pícaras inquilinas:

TITO: Sí, sí; no me diga usted nada, don Braulio. Las vecinas de Colón, 36. Son dos hermanas, huérfanas las pobres; buenas chicas. Una historia muy triste. Si se la cuentan a usted se enternece.

DON BRAULIO: Si me la han contado.

TITO: ¿Y no se ha enternecido usted?

DON BRAULIO: No, señor. Me parecen un par de intríngates.

TITO: Y puede que lo sean. Pero... Están muy bien.

DON BRAULIO: ¡Ah! Eso sí. Muy requetebién.

(...)

TITO: Hay cosas fatales, don Braulio. Déjelas. No las moleste.

DON BRAULIO: Iré de vez en cuando, a ver si consigo alguna cosa.

p. 51

La situación se da con tanta frecuencia que en el barrio en el que vive la protagonista de Margarita, Armando y su padre na pasado a ser la norma. Así lo comentan el sereno y una criada:

ROMÁN: (...) Pero, ¡vaya casas chipén, Julia! que registras las cinco de arriba abajo, y no encuentras una persona decente.(...)

JULIA: Eso es verdad. Yo no sé qué nos pasa en este barrio.

ROMÁN: Donde no viven tanguistas, viven verdaderas damas, así como tu señorita, que yo las llamo "aristocracia del film", porque no cantan ni bailan, sino que tienen amistad con un señor de Bilbao y como, además del de Bilbao, siempre conocen algún otro de Logroño o de Zaragoza, y todos dan propinas fastuosas, pues es hincharse.

p. 136

Otro signo importante que señala la cotización de la cortesana se relaciona con las joyas que recibe. La protagonista de La diosa ríe tiene un astuto método para incentivar al amante de turno:

ARTISTA 2: Pues nada, hijo: que Rosita, antes de sus beneficios, le da a Paco Roca una alhaja cualquiera, que ha reformado; el otro la anuncia ocho días antes como regalo suyo, y el amigo de tanda, por no quedar mal, tiene que arrear con una tontería de quince o veinte mil pesetas, que es lo que le ha costado este año a Gómez Pito.

p. 1141

Las joyas son un seguro para la vejez. En El despertar de Fausto asistimos a la venta de las de una anciana empobrecida:

NOLASCO: Fue bailarina de tronío. Una hembra de una vez. ¡Vaya curvas y vaya salero! De las de mi época. Hará más de veinte años. Cuando las mujeres eran mujeres y no espátulas como ahora. La pobre es-

tá hecha una ruina. Mejor dicho un derribo. Tenía un caudal de alhajas. Las vende de poco a poco y va viviendo. Esta se la regaló un aristócrata: el barón de Casa-Mota, que se quedó por ella sin casa y sin una mota.

p. 44

Y otra cortesana arruinada ofrece las suyas a Mercedes la Gaditana. A Obdulia, su criada y confidente, le parece una buena inversión:

OBDULIA: Ánimate, Mercedes; eso, ya ves, no me parece a mí tirar el dinero. Las joyas son siempre terna.

p. 5

El interés de la mujer por la riqueza puede resultar funesto para el hombre. En la cita de El despertar de Fausto nos encontramos con un aristócrata arruinado y en Agua de mar con otro que ha llegado al suicidio:

MATUSALEN: (...) Pues sí... La veraneanta
 ¡tiene una historia muy fea!
 Creo que baila y que canta;
 aunque esto en ella no sea
 más que un reclamo, un anzuelo
 para cazar señorones;
 porque de pronto alza el vuelo
 ¡y adiós bailes y canciones!
 Pero estate con cuidado.
 Es mujer que si hace presa
 se lleva siempre bocado.
 ¡Por su culpa se ha matado
 el hijo de una marquesa!
 Le dicen... -se me ha quedado
 la palabra bien impresa-;
 le dicen la "vampiresa".

p. 45

Sin llegar a situaciones trágicas, otros personajes aceptan

la ruina como una de las reglas del juego. Así sucede en Bacarrat:

ÁLVARO: Tú eres una mujer por todos codiciada y que yo codicié también. Gracias a mi fortuna pude lo grarte. Justo era que pagase mi capricho como pagaba el de tener los mejores caballos de carreras.(...)

p. 16

Pepe despilfarra su fortuna con Lucila en La melodía del jazz-band, el protagonista de Los hijos de la noche, hasta engaña a la hermana, don Vale casi se queda sin su tienda en Marría o La hija del tendero, el estudiante de Sol y Sombra mienta a su padre, pero todos harían propia la sentencia de Ojeda en Mi querido enemigo:

PILI: ¿Y qué ha pasado en cuanto te quedaste sin pasta?

OJEDA: No ha pasado nada. Ella sigue su vida y yo la mía.

PILI: Después de explotarte.

OJEDA: Era su obligación.

p. 46

No es frecuente que la mujer tenga el propósito definido de arruinar al amante -el móvil de Daniela en La tragedia del Pelele-, pero sí que a la hora de aceptar o no una relación la definición la dé el dinero. Así que a Pepa Triana, en Dispensa, Perico!, no le importará cambiar de amante en pocos minutos si el que va a ocupar el puesto tiene más fortuna que el que lo deja:

PEPA: (A Alfredo) ¿Es hombre de posibles? ¿Tiene parné?

ALFREDO: ¡Riquísimo! ¡No sabe el dinero que tiene!

PEPA: ¡Es mi hombre! (Al oído de Hipólito) ¿Dices que si te querré? ¡Te quiero ya, monada!

p. 22

A veces la personalidad no está a la altura de los billetes que dispone el interesado. La mujer tendrá que darse maña para disimular las deficiencias como hace Lolita, una muchacha muy distinguida que tiene por amante a un sindicalista prepotente, en El balcón de la felicidad:

GONZALO: De modo que su protector... Entrado en años ¿no?

LOLITA: ¡Vaya!

GONZALO: ¿Rico?

LOLITA: ¡Eso no se pregunta!

GONZALO: ¿Pero nuevo rico?

LOLITA: Modernísimo.

GONZALO: ¿Derecha o izquierda?

LOLITA: ¡Jabalí!

GONZALO: Lolita ¡por Dios!... Una mujer que sabe que desentona en este cuarto una consola imperio tolera en su alcoba una cosa así.

p. 28

Lolita abandonará al sindicalista, pero porque cambia de modo de vida y se pone a trabajar. Berta, en La voz de su amo, se queja de soportar a un pesado. Fanny, en La señorita mamá, tolera que se la relegue por nuevas aventuras. Lo importante es no perder la pensión. El amante de Adela le pide que enamore a otro hombre, pues lo necesita como aliado en ¡Un tiro!.

En algunos casos las exigencias son fáciles de cumplir. Así las "tanguistas" de Los mártires de Alcalá son contratadas para interpretar una farsa, pero le sacan alto provecho al encargo porque comen como no lo habían hecho en la vida.

Cuando baja el nivel socio-económico, los aportes son menores, pero como las aspiraciones también decrecen por parte de la mujer, la oferta y la demanda se complementan. En Doña Herodes, gracioso juguete cómico, Paca trabaja en un bar y se rela-

ciona con don Felipe, padre de la protagonista. Se queja porque el hombre no se saca de encima a la muchacha:

MARIANA: Que hace usted muy bien en quejarse. Yo que usted le dejaba ahora mismo.

PACA: Sí, sí, dejarle, pues buenos están los tiempos pa encontrar un hombre que dé a una algo.

p. 31

Cuando el varón se cansa de su amante puede tener problemas ante la resistencia de ésta a perder protección y dinero. Es lo que ocurre en Seviviya, Martes 13, El peligro rosa, Latigazos, o Los hijos de la noche. Trini, en Madrileña bonita, asume con lucidez el hecho de que, a pesar de sus escenas, Carlós la dejará:

TRINI: ¡Que me da el corazón - y este no me ha engañao a mí jamás- que te has cansado de mi persona! ¡Lo presiento, y no sabes cuánto me apena, porque un caballero como tú no lo encontramos todos los días las mujeres como yo! ¡Eres de lo bueno, bueno..., y eres de una esplendidez que disloca! ¡Así me tienes a mí! ¡Loquita perdía, hijo! ¡Anda, vamos al "hall"!

p. 35

Nati, en ¡Caramba con la marquesa!, amenaza con impedir la boda de Pepe Luis. La solución que encuentra un amigo es presentarle un falso duque que le ofrece mejor renta:

PEPE LUIS: (...) De modo que con lo loca que estaba por mí, se presenta un quidam que la ofrece 2.000 pesetas... y ya ni vitrola ni puñal...

p. 12

El amor propio del hombre se resiste a creer que pueda ser reemplazado tan fácilmente. Le convendría escuchar al administrador de Félix, en Las cinco advertencias de Satanás, cuando

se queja de los despilfarros de su patrón:

ISAAC: Por ahora, sí. Dentro de unos años, si esto sigue, su dinero será de unas cuantas mujeres que se acordarán de usted todo lo que los favorecidos con el "gordo" se acuerdan del director general de loterías.

p. 556

Félix indemniza espléndidamente a las amantes que abandona. Es una práctica común de la que algunas mujeres sacan consecuencias positivas. Por ejemplo Adelina, en No hay quien engañe a Antonieta, instala un comercio con el dinero que recibe y vive de él.

El débil carácter de Don Juan crea graves problemas a su tío y supuesto heredero Don Juan José Tenorio, por las muchas indemnizaciones y ayudas que ha prometido en vida al famoso burlador. Una de las beneficiarias es Estrella. Era la amante del dueño de una casa que el Tenorio compra al regresar a Sevilla. Sin que él lo advierta, el notario la incluye en la escritura. Así vive a su costa y pretende parte de la herencia:

DON JUAN JOSÉ: (Leyendo)

"Don Juan se compromete por este documento a dar a doña Estreya comida y aposento; vestirla con seis trajes en cada temporada y además, como es lógico, yevala bien calzada, comprarla alguna alhaja, si no cara, aparente, y darla seis doblones para la permanente. Y en caso de que muera don Juan, sin más quereya, el heredero, cargo se hará de doña Estreya, dándola cuanto en esta cláusula se la ofrese porque ar fin y a la postre, la chica lo merese" (...)

pp. 14-15

Nati, en ¡Caramba con la marquesa! también echa mano a las

leyes, en este caso, a las laborales, en un sabroso diálogo:

NATI: Vengo por 4.000 pesetas.

CEFERINO: ¿ 4.000 pesetas?

NATI: ¡Sin aspavientos! Usted me ha contratao a mí en 2.000 pesetas mensuales, y al despedirme es justo que se me abone la indemnización a que la ley me da derecho. ¡No voy a ser menos que una mecanógrafa!

p. 59

5.2.2.- El aspecto sentimental

En Las cinco advertencias de Satán, Alicia confiesa estar ya enamorada de Félix y como consecuencia rechaza la indemnización que él le ofrece al despedirla:

ALICIA: Tú has buscado el amor sin encontrarlo; yo lo había encontrado sin haberlo buscado.

FÉLIX: En sentimientos, lo más difícil es coincidir

p. 566

Esa dificultad que apunta Félix marca casi todas las relaciones de este tipo. En La diosa ríe, Paulino es el enamorado ciego y en Margarita, Armando y su padre, la protagonista ve cómo el amor se apaga paulatinamente en su amado. Lili, luego de luchar por conservar a su amante, se declara vencida ante la que va a ser la esposa en Marcha de honor. Reconoce que esa boda beneficiará al egoísta y desaprensivo Alberto. Magdalena, en Rincón y Cortado S.A. y Reme, en La tragedia del pelote, más que amantes son las protectoras en los momentos difíciles.

Chiche, en Llévame en tus alas, o Lucila en La melodía del jazz-band son fieles a sus amantes como señal de respeto. Esta última llega a establecer lazos de amistad con don Sabino. Pero muy pocos personajes pueden transformar sus relaciones en

algo enriquecedor. Si lo consiguen Adria, en La plataforma de la Risa o Carmen, en Las niñas de doña Santa, mujeres de gran bondad que se encuentran con hombres nobles y terminan formando excelentes matrimonios. Sin embargo el tipo masculino de este apartado no está reflejado en las parejas de Adria o Curmen sino en Aurelio, de Llévame en tus alas. Éste tiene por amante a una muchacha mucho más joven que él. Ella asegura quererlo:

AURELIO: No creo en tu amor porque...

CHICHE: Dilo, no seas cobarde...

AURELIO: ¡Porque te lo pago!

p. 41

Frecuentemente la mujer está enamorada de otro y no rompe la relación porque es la que la colma afectivamente. Trata de mantenerla oculta, pero si es descubierta, no reniega de ella. Es lo que hace Paquita frente al airado don Félix, su amante engañado de Cinco lobitos:

DON FÉLIX: ¿Y cuál es la verdad?

MARISA: Que Paquita López engañaba a usted y engañará a todos sus amantes con un amigo predilecto. Ella dice que esa finca hay que tomarla con esta hipoteca.

p. 6911

Y así las mujeres mantienen a sus amigos en Margarita, Armando y su padre, Caparucita gris o El despertar de Fausto. A veces el protegido es un ser abyecto, como en Mercedes, la Gauditana, Los pistoleros, Prostitución y Las niñas de doña Santa.

La combinación frecuente es ésta: un amante viejo que aporta el dinero y otro joven que lo disfruta. Napoleoncito nos proporciona un ejemplo:

RODRIGO: Y quise mucho y me quisieron de veras. Y no una sola. Sobre todo una chiquilla deliciosa...

NAPOLEÓN: Como Encarna.

RODRIGO: Como Encarna. Me turnaba en su casa y en sus mimos con un anciano tan respetable como rico. Él por la tarde, yo por la noche.

p. 14

Algunas mujeres labran ingeniosas tramas para cubrir el engaño en ¡Por qué te casas, Perico?, Mi querido enemigo o La comiquilla. Otras cambian a uno por otro, como en El refugio, ¡Mi abuslita, la pobre! o Una conquista difícil.

En Batalla de rufianes y en La musa gitana, el "protector" sabe muy bien que su fuerza reside en el dinero, pero tampoco necesita otra cosa. De la última obra citada es este ejemplo:

DON SEVERO: Carmela, amigo Pepito, me traicionará con el pintor.

(...)

Y luego con otro Joaquín cualquiera. Ahora, que yo siempre seré el amo, porque soy el que tiene el dinero. (...)

p. 19

Curiosamente, la cortesana que mantiene a un amante es consciente de ese poder que el dinero le otorga y el trato que da es copia del que recibe de los hombres que pagan. Charita, en Hace falta un suicida, y la Madrid, en Latigazos, se muestran celosas y exclusivistas:

LA MADRID: ¡Quieres tomar algo? Pago yo como siempre

JUAN: ¡Quiero que te vayas!

(...)

LA MADRID: ¡Que no me voy, ea! Tú no te ríes de mí porque yo no quiero. Si gastas aquí mi dinero, también es justo que lo pueda gastar yo. Te tengo dicho que no te quiero ver con otras; y no es que esté celosa de ti. Pa eso, habría que quererte, y ¡no te

quiero!, pero una tie su dignidad y amor propio, y tie que mirar por su prestigio personal, y estoy harta de que las amigas me echen temas como este: "Pa mí que tu taxi se dedica al comercio libre" (...)

p. 19

La Madrid avanza un paso más en su compenetración con el universo de los hombres: páginas atrás decíamos que una cortésana codiciada agregaba prestigio a quien la mantenía, pues es ta singular mujer hace suyo ese pensamiento y por eso mantiene a un señorito arruinado:

LA MADRID: (...) Te tengo porque siempre da postín pa una tener un hombre cotizado; pero no soy como otras, que encima de pagar, aguantan golpes.

p. 20

No todas son como la Madrid, recias y realistas, también encontramos sentimentales e ingenuas que caen en manos de desaprensivos. Es lo que ocurre con Nadia, una joven extranjera que en su país usa el bello nombre de Consuelo de Afligidos y es un gracioso personaje de ~~¡Aquí está mi mujer!.~~

Cansada de ser estafada, recurre a un abogado y cuenta su historia. Era la amante de un hombre maduro y rico hasta que aparece en su vida un seductor que realmente la atrae:

ALBERTO: Y planta al otro caballero, elegante, rico, etc, en mitad del arroyo, ¿no es eso?

NADIA: (Algo indignada) ¡Caballero abogado me insulta!

ALBERTO: ¿Eh? (Sorprendido)

NADIA: Pobre ballarina conoce leyes de gratitud escritas en libros santos.

ALBERTO: ¿Entonces?

NADIA: Consuelo de Afligidos se queda con los dos.

ALBERTO: ¡Oh, lalá! (Con ironía)

NADIA: Y caballero primer amor me ayuda con cinco mil francos al mes y caballero elegante promete dos mil.

ALBERTO: ¡Caramba! Siete mil francos entre los dos es una bonita renta.

NADIA: ¡Oh! ¡Bonita, bonita! Pero caballero elegante no paga nunca.

ALBERTO: ¡Qué lástima!

NADIA: Al contrario, pide dinero, y un día viene y me encas diez mil francos y alhajas todas para poner negocio.

p. 26

Para Nadia la atracción ha sido funesta y acabará en una os tafa. En ¡Tu mujer nos engaña!, una muchacha compromete su pensión mensual por las frecuentes visitas que hace al protagonista; Sara, en ¡Todo para tí!, abandona al millonario que la ha hecho su esposa para correr en busca de un amante que terminará rechazándola. Muchos personajes llegan a la conclusión de que la cortesana que se enamora sufre desengaños y quiebras. Por eso Leticia, en Bacarrat, al enterarse de la relación de una amiga lanza este juicio terminante:

LETICIA: Lástima que se haya enamorado ahora que tiene dinero. ¡Pero somos así! No nos resignamos a vender siempre el amor, que es el mejor negocio, y queremos comprarle... ¡y ese sí que es mal negocio!

p.30

5.2.3.- El aspecto profesional

Hay personajes que establecen la diferencia entre la cortesana profesional y la amante. Esta última desprecia a la prima ra, pero en muchos casos es más inmoral, porque suma al engaño la hipocresía.



En La melodía del jazz-band, Felisa trata con altivez a Lucila porque sabe que un hombre importante la mantiene, sin embargo, ella es amante de Pepe y está destruyendo su hogar:

PEPE: ¡Es una señorita!

LUCILA: Sí, ya sé que no es una profesional. No es más que aficionada. Y si no te importa, como dices, peor todavía..., porque entonces no tienes disculpa.

p. 780

El desprecio de Rosario hacia Marichu en Un grito en la noche puede fundarse en sus blasones; pero en La' musa gitana y en Mercedes la Gaditana, la soberbia de las amantes no profesionales es absurda y no se basa en ninguna realidad. Más aún, si ellas no terminan abandonadas es por la generosidad de los rivales.

Las niñas de doña Santa ven mermar los clientes y lo atribuyen a la falta de dinero, pero ésta no es la razón, según la experimentada dueña de casa:

DOÑA SANTA: ¡Dinero? Lo que no hay es vergüenza masculina ni femenina. Cada día que pasa tenéis más competidoras en la calle, y en los hombres se pierde la afición a estas casas...

p. 10

La ruda franqueza de la Madrid, muy justificada, pone mordaza al orgullo de Maruchi en Latigazos.

MARUCHI: Esto ya es demasiado; traer aquí a una cabaretera.

LA MADRID: ¡Oiga usted, princesa! No s'asuste, que a otras como usted he visto ir adonde trabajo en plan de turistas, y después s'han quedao de plantilla.

p. 21

Y sus palabras resultan tristemente proféticas.

En el fondo, Marúchi rechaza a la Madrid por su ordinariedad:

MARUCHI: Debe ser completamente distinta la vida de estas mujeres a la de la gran mundana.

JOSE: En el fondo su degradación moral es la misma.

MARUCHI: Pero el ambiente, distinto. Sin remilgos ni hipocresías. Me gustaría conocer, mejor dicho, vivir unos días la vida del gran mundo frívolo. (Extrañada) A veces cierro los ojos y me veo convertida en una de esas mujeres cuyo recuerdo causa espanto y admiración a la vez (...)

p. 24

Antes de integrarse plenamente a este ambiente, Marúchi lo idealiza y lo convierte en fuente de emociones. Otras mujeres no piensan lo mismo y en El tío Catorce, La Plataforma de la Risa, Llévame en tus alas y La moral del divorcio aseguran que una constante de la vida de la cortesana es el aburrimiento.

Adela, personaje de la última obra citada, le echa en cara a su amante el que no la haya sacado a divertirse por ser él casado:

ADELA:(...) ¡Cinco años de esclavitud! Encerrada en estas cuatro paredes, como en un harén; que si no hubiera sido por el régimen y por el masaje, estaría hecha una bola indecente, por falta de ejercicio... Y ésta es la recompensa de todo; decirme ahora que como si no nos hubiéramos conocido...

p. 1009

Asunción, la amante nominal de Recuerdo en La culpa es de Calderón, supone que debe ser vista en lugares de moda para acrecentar su prestigio. Lo mismo piensa Lucy en La paz de Dios, pero el desconsiderado Pinares no tiene interés en mostrarse con ella. Se ha cansado y ha puesto los ojos en otra mujer.

Una amiga de la protagonista de La marinandona es plenamente consciente de la precariedad de las relaciones que se establecen en el ambiente y que durarán sólo mientras el hombre quiera. La inestabilidad la obliga a procurar mantener, al menos, una seguridad económica:

PURI: Es inútil luchar con ellos ni irles con suspiros ni con lágrimas... Cuando dicen que se van ¡vayan benditos de Dios!... Lo que yo digo, señor, a enemigo que se marcha, puente de plata... ¡Quedándose una, como es natural, con la plata!... (a Paz) No se puede una fiar de los hombres, señora... nosotras somos para ellos lo que es un juguete para un niño... Unos días de diversión y luego ¡nada!

p. 33

Puri se ve a sí misma como un objeto de entretenimiento, pero muchas de sus colegas se ufanan de ser buscadas por el hombre porque su compañía es mucho más estimulante que la de la esposa. Proporcionar ese complemento parece ser la principal función y si consiguen ser eficaces pueden considerarse dueñas de la situación.

En Caperucita gris, Pilar alardea de su triunfo ante la esposa repudiada:

PILAR: Que nos imiten ellas y se decidan a parecer amantes. Que no tengan al marido como un mueble más, ni piensen que el amor puede reglamentarse como la limpieza de los sábados o la paella de los jueves.

p. 45

La seguridad la lleva a límites peligrosos:

PILAR: Con lo que sé me basta para asegurar mi dominio.

p. 45

Pero nada es seguro. Joaquín se entera de la existencia de otro amante que vive de su dinero y aprovechando que las palabras de Pilar no han caído en saco roto y Casilda ha cambiado, regresa feliz al hogar.

También se envanecen de ser preferidas a las esposas Aurora, en Las víctimas de Chevalier, Nati, en El abuelo Curro, y Tere, en Las dichosas faldas.

Sin embargo, es muy raro que se deje a la mujer legítima por la amante. La aspiración del hombre es mantener armónicamente a las dos. El ambiente ayuda con cómplice tolerancia.

Pilar, Aurora, Nati y Tere aseguran proporcionar lo que no saben dar las esposas y si tomanos a Lucila, la cotizada cortesana de La melodía del jazz-band, como referencia, no es tranquilidad y sosiego lo que buscan los hombres:

SABINO: Pero... ¿quién me manda a mí aguantar todo esto? Yo, que podía vivir tan tranquilo y siempre así... ¡Qué mujer!... ¡Lo opuesto a mi carácter!...

MARTÍN: ¡Pero no sabes vivir sin ella!...

SABINO: Es verdad; no sé vivir sin ella...

(...)

ANDRÉS: Es muy graciosa... A mí me hace muchísima gracia... ¡Es una gatita montés!

SABINO: ¡O una pantera doméstica!...

p. 774

Y el clásico modo de demostrar el dominio al que se refería Pilar es imponer los caprichos. Muchas veces después de cómicas escenas de ataques histéricos, como en Madridileña bonita o en Carracuca, a la que pertenece la siguiente cita:

JULIA: Vamos, que esa mujer se va a desbaratar con el ataque nervioso.

TOMASA: El ama, ¿verdad?

ROSARIO: La misma

TOMASA: Otro regalito que irá buscando.

ROSARIO: Voy a decir que ya va (Mutis)

TOMASA: (Mirando el bote) Pues me se ha acabao la tila.

JULIA: ¡Pero, mujer!

TOMASA: ¿Y qué le hago, si me ha consumido un paquete de kilo en quince días? Pero no importa, verás. Habiendo agua caliente...arrima esa taza (la llena con agua de una olla) Ea: échale azúcar y que se la tome.

JULIA: ¿Agua sola?

TOMASA: Cuando se tiene ataque de nervios está una en la obligación de no enterarse de nada.

JULIA: Pero la señora va a notarlo. Esto no tiene color.

TOMASA: Le dices que es tila rusa. Anda, verás qué bien le sienta.

p. 6

Tomasa sabe de sobra que su ama está representando una come dia y que las crisis nerviosas terminarán en cuanto el amante de turno se canse y abra la cartera. Claro que no todas las mujeres de este grupo pueden utilizar estos métodos. Es una cuestión de jerarquía y poder. Algo posible únicamente en el sofisticado mundo de la cortesana muy cotizada.

Como contraste se nos presenta el sórdido mundo de las prostitutas. El denominador común es la miseria. Muy pocas mujeres logran fortuna. La millona y Lola, en Madre Alegría son afortu nadas excepciones que pueden dotar a las hijas, que se han educado sin conocerlas, con importantes sumas de dinero. Pura, la Paneca, en La hija del tabernero, también tiene por objetivo la educación de sus niños, aunque no pueda legarles gran cosa. De todos modos vive en un pueblo, no depende de nadie y eso la salva de muchas desdichas.

En Los pistoleros, Prostitución y Las niñas de doña Santa aparece el varón que explota y castiga. En las dos últimas

obras, las mujeres sufren tanta presión que llegan a matar.

Algunas muchachas tienen la suerte de escapar de ese mundo a través del trabajo o del matrimonio. En Memorias de un madrileño, el compasivo José Luis rescata de un prostíbulo a María del Carmen. Su hijo se enamora de ella; pero cuando conoce la historia la abandona, a pesar de comprender que es una persona excelente. María del Carmen sufre una gran decepción, se agrava su tuberculosis y muere. Como ella, muchas mujeres serán víctimas de la intolerancia de quienes distan mucho de ser perfectos. Varias piezas harán suyo este tema marcando el contraste entre la bondad de unos personajes y la falsa moral de otros de la forma más emotiva posible.

Si la prostitución en su aspecto más oscuro es tratada siempre con seriedad, buscando la compasión del espectador, la ambigüedad de las "tanguistas" se presta para la caricatura.

En ¡La maté porque era mía! encontramos un buen ejemplo de de muchachas de alterne en sus funciones:

GUINI: Sí, señor. Verá usted. Una servidora, antes de pedir na, cuando alterna con un manús, tantea si lleva jayeres o si está palmao.

DON JESÚS: ¿Los registras?

GUINI: No, señor. Los pregunto por su estao civil: "¿Tú eres soltero o casao, rico?" "¿Quién, yo?, soltero..." "Mentira" "¡Que sí!" "¡Que no me lo creo!"... "A ver la cédula" y no falla. Tos tiran la cartera pa mostrarme el documento, y de paso atisbo si llevan billetes o si están palmaos... ¿Que los llevan? Champán de Domecq... ¿Que no los llevan? Pues champán de bolita.

DON JESÚS: Eres un águila, hija mía. Pues, hala, diseminarse, a ver que pasa... y vosotras a pedirle la cédula hasta al gato. (Con estas me hincho).

También las encontramos en Llévame en tus alas, Sol y sombra, La Plataforma de la Bisa, Doña Herodes, Oro y marfil, Los mártires de Alcalá, Korolenko y Adiós, muchachos, casi siempre dando pie a situaciones cómicas.

5.2.4.- El aspecto humano

Pocas mujeres se presentan con rasgos predominantemente negativos, como la codiciosa Rosa Galans, en El embrujado o "la vampiresa" de Agua de mar. Hasta Daniela, en La tragedia del pejelele, tiene una amarga historia que justifica ante sus ojos el deseo de vengarse de los hombres.

En obras muy ligeras, como Las vampiresas, se recalcan la frivolidad y los caprichos, pero la tónica general es presentar algún rasgo positivo que compense el lado oscuro de la función. Tanto es así que se estudiará en especial a la cortesana de buen corazón y este pequeño apartado oficiará de anticipo del mayor.

Corina, una pobre prostituta de Llévame en tus alas, se refugia en el recuerdo del único gesto de ternura del que ha disfrutado en su vida:

CORINA: Pues yo recuerdo aquella noche como si fuera ahora... Acababa de salir de una enfermedad, y aquel día había trabajado mucho en el cafetín donde yo actuaba. Rendida, deshecha, me dormí de golpe sobre su brazo. Usted se apiadó de mi cansancio, de mi debilidad, y por no despertarme se puso a leer y no se movió durante varias horas... y eso que una de mis peinetas se le iba metiendo en la carne...

(...)

¡Déjeme, Aurelio! ¡Me hacen tanto bien estas lágrimas! Hasta entonces yo había sido tratada siempre por los hombres con crueldad, o con brutal indiferen

cia... Después de aquel gesto suyo de ternura y de lástima, nunca nadie volvió a tener compasión ni cariño por mí...

p. 47

Carmen recibe el apodo de la Canina por su afición a los perros. Un día le explica las razones a Blas, un buen hombre que visita a Las niñas de doña Santa para alejarse de su propia tristeza:

CANINA: Pues si la tienes (alma), escucha... Fue en el pueblo. Eran tres mozos salvajes. Me encerraron en el pajar para abusar de mí a viva fuerza. Yo, una niña débil. Ellos, tres demonios. Pero dentro estaba el perro; ¡un pobre chucho flaco! Y el santo animal se puso a defenderme por todos los hermanos que yo no tenía. Hasta que uno de los mozos le hundió la faca en el vientre, echándole las tripas fuera. Cuando los criminales huyeron, después de hartar se de mí como de una miel robada, el pobre perro, de sangrándose, se me acercó a rastras... Yo lloraba, yo lloraba mucho, tendida sobre la paja, y el animalito, egónico, se puso a lamerme la frente con infinita misericordia. ¡De qué modo me miraba con sus ojos inmensos! ¡De qué modo, Dios mío!! (Jurando) ¡Juro que le vi llorar!... ¡Enseguida cerró los ojos el pobre bicho y se quedó muerto! (Después de una pausa) ¿No he de odiar a los hombres, si fueron ellos quienes me enterraron en este cieno? ¿No he de adorar a los perros, si el más humilde de los chuchos dio por mí su sangre y su vida, como Cristo por la Humanidad?

p. 13

Máximo, en ¡Tómame en serio!, descubre que Rosario es una mujer eminentemente buena cuando ve cómo salva a una chica de las garras de un seductor:

MÁXIMO: ¡Cuidado, pollo!... ¡Que hay mujeres alegres con un corazón como esa ermita de grande y de santo!

p. 63

Contrastando con la soberbia de algunas cortesanas que hacen del beneficio económico la única razón de sus vidas, encontramos otras en las que impera un sentimiento de inferioridad al no poder considerarse "honradas". Esto se traduce en una profunda humildad.

En ¡Te quiero, Pepe!, Felisa tiene como objetivo conquistar a un conde que vive en frente de la casa de sus tíos. Cuando unos extremistas incendian un convento, aprovecha la confusión, se hace pasar por novicia y busca amparo en la vivienda del noble. Él estaba charlando con dos amigas de sus juergas, pero cuando ve a la supuesta monja, se avergüenza de la compañía y trata de echarlas con el pretexto de que eran desconocidas que también tenían la algará;

SISEBUTA: Déjate de comedias, Pepe. (Estupefacción en todos) Con la verdad se va a tós lao. (A Felisa) Er conde la ha engañao a usté, hermana. Nosotras semos dos amiguita de la que estábamo aquí de cháchara, sin ofendé a nadie, y nos vamos ahora mismito, porque comprendemo que adonde está usté no debemo está noso tra

FELISA: Cuando usted lo dice...

SISEBUTA: Sí, señora. Si usté fuera una cuarquiera, armaba yo aquí una pata mi grande, porque a mí cuando estoy en una reunión no me echa nadie a la calle, y menos por otra mujé. Pero usté es quien e y yo soy quien soy, y morá de vergüenza, porque toavía tengo vergüenza, me voy y ya está.

p. 710

Moralmente Sisebuta es muy superior a Felisa, cuyos métodos se basan en el engaño. En el transcurso de la comedia se mostrará además su falta de rencor y su profunda generosidad. En la misma línea de Sisebuta encontramos a Herminia, en Mañana me mato, mucho más cálida y humana que la señorita de sociedad

de la que está enamorado el absurdo protagonista, y a Rosa la Loca, en Mi vida es mía. También La Dorotea abunda en calidez.

En Adiós, muchachos, unas "tanguistas" son invitadas a la boda de una amiga. Lo que más las entusiasma es ser tratadas con deferencia:

PAJARITOS: Y luego el respeto. Lo que le puede a una que le digan una frase de respeto.

p. 64

A la hora de ir a la iglesia, una de ellas no se siente digna y no quiere entrar. Su compañera la convence con un ingenioso discurso:

PAJARITOS: ¡Mujer a la iglesia va todo el mundo! Se puede ir en calidad de santo, en calidad de regular y en calidad de pecador, como si dijéramos primera de lujo, segunda y tercera. ¿Y en qué clase nos tocaría a nosotras?

PACA: Tercera ordinaria. No voy.

PAJARITOS: ¿No crees en Dios?

PACA: Por eso que creo me da vergüenza.

PAJARITOS: ¿Sabes lo que te digo? Que queriendo el cielo está a igual distancia de un santo que de nosotros. Como en el tren: las tres clases llegan a un mismo tiempo.

p. 83

El brillo que pueda rodear a la cortesana desaparece con la enfermedad o la vejez. Las más afortunadas pueden retirarse con un buen pasar, otras venden las joyas para sobrevivir, como en El despertar de Fausto. En Manon Lescaut o Romance de Lola Montes asistimos a la decadencia, degradación y muerte de las protagonistas después de haber sido las más codiciadas y envidiadas.

En Mercedes, la Gacitana, encontramos a Obdulia. Es una mu-

jer mayor que, pasada la época de esplendor, se ocupa de ser criada y confidente de la protagonista. Las dos comparten una buena amistad.

En la misma obra encontramos a Gloria. Está enferma y desesperada por falta de dinero. Mercedes y Obdulia la recogen y cuidan con esmero, pero muere:

MERCEDES: ¿De qué va a ser? ¡De lo de todas!... De asco, de tristeza, de desesperación, de querer ser falsos, de agotarse para justificar que se es un animal de lujo. De beber sin sed y de amar sin amor. ¡Yo qué sé!

p. 35

Mercedes llora por Gloria y por ella misma a la vez, sumida como está en una vida llena de mentira y frustración.

La vejez de Obdulia es digna. Todo lo contrario a la de Tula en Los hijos de la noche:

CARMONA: Aquí, la Tula. Una antigua amiga. Hace veinte años una mujer bandera. Ahora...

TULA: Ahora, como ya no lo soy, sé dónde las hay... de todas las edades y gustos.

p. 17

Y hasta la muerte seguirá con sus sórdidas actividades con tal de obtener una mínima recompensa material.

5.3.- La cortesana vista por los demás

Aunque varias opiniones han engrosado los grupos anteriores junto con las de las mujeres estudiadas, ampliaremos aquí el tema con algunos casos.

5.3.1.- Punto de vista masculino

En La hija del tabernero, don Valentín se encuentra viejo para encauzar su vida en una relación matrimonial y se conforma con el esporádico trato que mantiene con una prostituta:

DON VALENTÍN: (...) Resulta
que se nos pasa la hora
del amor...; y aquí me tienes.
¿Caso con una jamona
aburrida? No, aburrirse
ya se aburre uno de sobra.
¿Con una vieja? Peor
para el caso, y una moza
para un hombre de mis años
es bastante peligrosa...
(...)
Ridículo por ridículo,
lo prefiero de esta forma.
(...)

p. 54

Don Raimundo, el nuevo rico de Mi padre!, le está poniendo piso a una amante. Está feliz como un niño con juguete nuevo porque según él esa relación lo rejuvenece. Además confirma su puesto y su rango en el grupo social:

DON RAIMUNDO: (...) Yo he leído en un periódico
que esta casa hace almoneda de sus muebles y como
ahora estoy poniendo el nido... ¡Yo poniendo un nido!
¡Me rejuvenezco!

p. 27

La edad tiene mucho que ver, según opina el protagonista de Batalla de rufianes: al viejo le toca pagar y al joven disfrutar del dinero del otro. La idea es compartida por muchos, como vimos en un apartado anterior:

RAMÓN: Lo único que se puede hacer a mis años: poner pisos. Tratándose de la "Napolitana", tenía que ganarte. Pero a tu edad, y con esas mujeres, no se

hago lo que tú hacías. ¿Me entiendes? A tu edad se conquista, y a la mía nos conquistan. Y tú no has conquistado nada. Te han conquistado, y a qué precio... ¿si sólo hubieras hipotecado las alhajas..., pero hipotecaste el corazón, Félix?..., ¡no me lo niegues! Y el corazón se hipoteca con mujeres, y no con hembras, con esas hembras. El corazón, a cambio de otro corazón, y el tuyo lo entregaste donde sólo había una máquina registradora.

p. 21

Con tal de mostrarle al hijo que está cometiendo un error, don Ramón acomete la riesgosa empresa de mantener a una mujer que no le interesa en lo más mínimo. Tampoco le afecta el declararse viejo; en cambio a Raúl, en El peligro rosa le resulta sumamente doloroso vislumbrar que está pasando de una etapa a otra. La confirmación le llega al enterarse de que su amante lo engaña:

FELICIANO: Sí, chico; ¡ah! No es para tomarlo tan en serio. Cien veces te lo he dicho: hay una edad en que nosotros la pegamos, y otra en que nos la pegan a nosotros.

RAÚL: (Muy triste) Y, vamos a ver ¿no estoy yo todavía en la edad intermedia? ¿No lo estoy? ¡Desagradecida! ¡Sinvergüenza! ¡Golfista...! ¡La muy...!

p. 6322

Don Crescencio y don Deseado se conocen porque los dos han puesto pisos a Las vampiresas en el mismo edificio. Son conscientes de que se los considera por lo que dan y uno de ellos sólo pide que los gastos no se elevan demasiado:

D. LESEADO: Lo que yo le ruego, querido vecino, es que no le haga usted a su amiguita esos regalos tan espléndidos, porque se entera Furita, quiere otros iguales, y me parte usted a mí por el eje. (...)

p. 23

5.3.2.- Punto de vista femenino

La opinión de la esposa se ha mostrado en profundidad en el apartado correspondiente a la mujer engañada; aquí nos ocuparemos de las que tienen otro tipo de relación con el hombre, pero directa o indirectamente también se sienten afectadas por la amante.

A Mariana -Doña Herodes-, le molestan los amores de su padre por dos motivos:

MARIANA: Yo, sí, padre; yo. Porque está usted ofendiendo la memoria de mi madre, porque está usted gastándose el dinero...

p. 43

Y como es una muchacha muy práctica no vacila en encararse con los dos y romper el idilio:

MARIANA: ¿Y no le da a usted vergüenza sostener relaciones con esa loba?

p. 44

También Aurora, en La prima Fernanda, utiliza como recurso la crítica a lo que gasta su novio con una conocida cortesana. Es una manera indirecta de mostrar su desaprobación.

Basándose en los pocos recursos de que dispone el yerno, Carlota, en La cartera de Marina, quita importancia a los celos de la hija:

CARLOTA: ¡Vamos, hija! Pero ¿cómo va a costear tu marido una amante, cuando la mayor parte de los días no tiene ni siquiera para una cajetilla de cigarrillos?

CELIA: Se trata de una sentimental.

p. 64

Marisa, una de los Cinco lobitos, ha ido a ver a la antigua amante de su jefe. Quiere tener más elementos antes de juzgar:

DON FÉLIX: ¿Ha ido usted allá?

MARISA: ¡No, que se juega! Me importaba muchísimo. Me recibió como vino a este mundo.

DON FÉLIX: Sí, con su traje de escena.

MARISA: ¡Y qué tristeza me dio verla cara a cara y considerar la ignominia de su trabajo! ¡Ignominia que alcanza a tantos hombres!... Yo, que me he sentido y me siento capaz de los mayores sacrificios por defender mi vida, le declaro a usted que a exhibirme como Paquita López no llegaría jamás. En fin, don Félix, me dio tanta lástima, que me dominó en su presencia este pensamiento: "¡Qué bien hace esta infeliz mujer en burlar a todos sus amantes!"

p. 6911

Doña Guía, en El peligro rosa, avanza todavía más en la misma línea de pensamiento y ve en la traición de la cortesana a su amante un destello de justicia ya que ella esté repitiendo el ultraje que él le hace a la esposa:

DOÑA GUÍA: ¡Y hacen bien! ¡Así vengan a las esposas!

p. 6325

En Las víctimas de Chevalier, Ofelia teme que su marido haya iniciado una aventura. Ella quiere retenerlo a su lado y piensa que los consejos de alguien, perito en la materia pueden ayudar:

OPELIA: Sí, sí, mamá. Felisa tiene razón. Nosotras las mujeres decentes no sabemos conservar a nuestros maridos; nos falta esa práctica especial que tienen las mujeres mundanas.

FELISA: Les aseguro a ustedes que en ese particular son catedráticas. Yo entro en muchas casas, y las conozco que ríanse ustedes de Unamuno.

p. 28

Es interesante parte de la respuesta de Aurora, la cortesana a la que van a pedir consejo, porque ella compara su vida con la de una esposa legal y encuentra una enorme ventaja en la de ésta última. Ventaja que si pierde, es por su exclusiva culpa, por su desinterés y su falta de sensibilidad:

AURORA: ¿Y qué quiere usted que yo le diga?... ¿Lecciones de amor? ¿Pero será el amor cosa que pueda enseñarse? El amor no se aprende por música, se toca de oído. No tiene reglas: es una fantasía. Es cuestión de gustos y de que nos agrade el piano y esté bien afinado.(...) Realmente es una delicia cuando se puede tocar por gusto y no por necesidad; pero ustedes, las señoras casadas, no aprecian bien su suerte. Y en la mayor parte de las veces dejan el piano cerrado... Ese es el negocio de las afinadoras.

p. 47

Hemos visto que la cortesana es tratada con desprecio por la mujer que se vanagloria de ser o parecer honrada. Marisa, en Cinco lobitos, es una excepción, pues aunque su postura sea opuesta a la de Paquita López, escucha y comprende. También es abierta y generosa una muchacha de El asesinato de Vera Wagner, al juzgar a la amante de su prometido:

GERDA: Esa mujer le quiere.

WALTER: ¡Otra vez el romanticismo! Las mujeres de esa clase no quieren a nadie. Las ata a los hombres solamente el vicio. Esa es la pura verdad.

GERDA: Si no fuésemos todos los hombres y todas las mujeres capaces de amar, Fritz y yo no nos queríamos. ¿Por qué no puede quererle Vera Wagner, si le quiero yo?

Acto I- p.10

Casilda completa la idea de Gerda en Las doce en punto. Al revés que su marido, trata con respeto y cariño a la nuera, mu-

jer de oscuro pasado. Cuando ésta se lo agradece, le quita importancia al asunto, porque ser "buena" o "mala" no siempre depende de la voluntad. Muy a menudo es cuestión de suerte.

5.4.- La cortesana de buen corazón

Un primer grupo lo formarían las mujeres que protegen a los hombres a quienes aman, a pesar de que las hayan abandonado. Así Irene favorece las relaciones de su antiguo amante con una niña de sociedad en Han cerrado el portal y Lina, en Creo en ti, soporta resignada que Paco la deje por otra mujer, sin la mínima muestra de agradecimiento, a pesar de haber sido ella quien lo mantuvo y costó su carrera.

No es necesario estar enamorada para hacer favores. Lolita, en El balcón de la felicidad, ayuda a Gonzalo por simple caridad y Margot, personaje secundario de La millona, colma de obsequios a varios sinvergüenzas de su ambiente para compensar en parte sus impulsos maternales. Herminia, probablemente el único personaje humano de Mañana me mato, hace todo lo que puede para quitar de la cabeza del protagonista la idea del suicidio. Pandereta, de Oro y marfil, y Carmela, de Mi distinguida familia son utilizadas por los protagonistas para dar celos a las rebeldes novias. En ningún momento piensan los ingeniosos galanes que esos juegos lastiman y humillan.

Los sabios consejos de Benita salvan a don Lucio de una frívola aventura que podría costarle la paz del hogar, en Las dichosas faldas. Aurora hace lo mismo con don David en Las víctimas de Chevalier.

A caballo entre el grupo de las que actúan por amor y el de las que lo hacen por bondad encontramos a Lucila, en La melodía

del jazz-band.

Pepe la ha dejado para casarse con la novia formal y ella comienza una nueva vida con Sabino Montero, un millonario. Con el tiempo se entera Lucila de que la familia de su antiguo amante pasa penurias económicas y se apresta a ayudar.

Y ella se convierte en el hada madrina: alimenta, viste y educa a la niña; ayuda y aconseja a Carmen -muy mal preparada para la vida-; deshace una aventura amorosa del veleidoso Pepe y lo restituye a los brazos de su esposa. Lucila es el motor de la casa, y aunque jamás se había mostrado ambiciosa llega a presionar al amante para que le asegure un futuro próspero. Así descansará, segura de poder continuar con sus funciones de "hada madrina".

Tan desmedida ayuda hace pensar a algunos personajes que el fin de la mujer es recobrar el antiguo amor nunca olvidado. Pero las motivaciones de Lucila van por otro camino, lo que ella busca es una nueva imagen de sí misma, una imagen de integridad:

LUCILA (...) Yo no quiero ser la mujer más despreciable para mí; para mí, ¿entiendes? Para los demás me importa poco. Ya ves: había de ser sin que lo supiera nadie, ni su mujer, ni tú, ni Sabino, por supuesto; nadie, nadie, con saberlo yo me bastaría. Sería yo la que tendría que castigarme... No, no, no. ¡Y le quiero, es verdad! Y él me quiere más que nunca, porque el cariño se junta la vanidad de hombre y el despecho y los celos. Me quiere como nunca y yo a él. ¡Pero ahí está!: en poner el corazón sobre todo eso; en ser fuerte; en ser más mujer que hombre pueda ser el más hombre, para poder más que todo el deseo y que todo el cariño. Pero me lo he jurado a mí misma por muchas cosas santas, que delante de esa criatura, y delante de esa mujer, que creen en mí como no ha creído nadie, yo no tendré que avergonzarme nunca...

El grupo más numeroso lo forman las mujeres que quieren evitar a otras un destino tan triste como el propio.

En: Te quiero, Pepe!, Sisebuta y Verbena perdonan a Felisa, a pesar de las humillaciones que les ha infligido haciéndose pasar por novicia. Como temen que la chica, en su afán de conquistar al conde acepte ser su amante, la aconsejan y cuidan hasta que se convenceren de que va por buen camino:

SISEBUTA: (...) Se lo dije a usted una mujer que es buena, aunque no es una mujer de bien. ¡Mejón es morir-se que perdé la desensia! (...) porque la consensia es una cosa mi seria, enque uno le diga pa que se calle, que s'ha menesté porque hay que viví, la consensia le grita a uno: "¿Qué s'ha menesté, so güe so? ¡La miseria con desensia es mejón!" Pero una es cobarde y sigue el mal camino. ¡Mardita sea la cobardía! Usted, que está a tiempo, procure no caé nunca. Mirusté que no hay ningún hombre que merezca...

VERBENA: ¡Ninguno!

p. 733

No es ésta la única buena acción de esas mujeres. Cuando Felisa anuncia el ataque al convento, Sisebuta acude a prestar ayuda y así se entera de la farsa. La caridad para ellas es mo nada corriente.

Ya hemos visto cómo Rosario salva a Aciscola de un seductor desalmado en ¡Tómame en serio!; Fatro, en Canela fina, recomienda a Ventura que cuide la reputación de su novia y no la lleve a locales de mala fama porque ella desea para Elena una vida diferente de la suya; Linda, en La marimandona, lucha para darle a la amante de su hermano una vida digna porque ve que están cometiendo con Isabel la misma injusticia que ella sufrió en su momento.

En Mi vida es mía, Rosa se preocupa por el futuro de su her

mana, a quien le tira demasiado el lujo:

ROSA: Pero ¿es que se trata de la vecina de enfrente? ¡Ay, no, hijo! Es muy posible que si yo fuera como Dios manda y estuviese casada y feliz, harta de tomarme berrinches por ella, la diría: "¡Anda y estréllate si ese es tu gusto!" Pero si la Encarna sale... como saldré, si Dios no lo remedia, todos dirán: "¡Es claro! El ejemplo de su hermana. La Rosa es la que le ha enseñado el camino." Y eso sí que no.

ANDRÉS: ¿Es que te va tan mal a ti?

ROSA: Sí, rico; bastante mal.

ANDRÉS: Oye: antes de que te conociera ¿eras dama de la aristocracia?

ROSA: Era una mujer decente, que no es poco. Tenía un oficio y, sobre todo, tenía decoro y soñaba con una felicidad que ya no podré lograr nunca. No llevaba trajes de seda, ni bebía champán, ni paseaba en automóvil; pero nadie podía despreciarme y tenía la estimación de las gentes honradas. Como antes no carecía de estas cosas no las echaba de menos.

pp. 16-17

Rosa no sólo pierde al sueño por su hermana; el porvenir de la protagonista la inquieta más aún. Sabe que ha sido víctima de un engaño y que no está legalmente casada, aunque ella así lo crea:

ROSA: (...) Yo no quiero ser por más tiempo cómplice de una canallada y que usted, inocente, se sienta a mi lado en el palco de un teatro y se la confunda conmigo; que se crean todos que es usted otra Rosa la Loca.

p. 27

La primera medida es alejar a Elisa de su ambiente para que no la tomen por una prostituta. Rosa comprende que la reivindicación tardará en llegar, pero quiere que, cuando llegue todos encuentren a su amiga envuelta en dignidad:

ROSA: Eso, no. De ninguna manera. Busque usted un pretexto. Bien justificado lo tiene ahora. Luego tal vez las cosas cambien. Pero no se trate usted con ninguna de nosotras.

ELISA: ¡Con usted, sí! Usted es buena.

ROSA: Si acaso me verá usted aquí, sólo aquí. Será amiga de usted Rosa López, no Rosa la Loca.

p. 30

Otro personaje que inspira simpatía es Adria, en La Plataforma de la Risa. No tiene la sensatez y la seriedad de Rosa, pero sí un excelente corazón.

Cuando comienza la acción ha hecho una importante donación a una sociedad benéfica. Con la soberbia acostumbrada, las señoras se niegan a agradecer personalmente, salvo doña Tránsito, de mente más abierta. Para sorpresa de ésta, Adria resulta ser una antigua criada de la familia.

Ya en su adolescencia la chica había dado muestras de buenos sentimientos, pues había salvado a Socorrito de un animal enfurecido, aun a costa de salir ella herida. De todos modos la noble familia no derrocha agradecimiento y tiempo después la echan por un escándalo en el que no tenía nada que ver:

OLVIDO: Sí, me parece recordar ahora. Era una pobre chica agradecida. En su casa hubo un drama de esos de los pueblos; hasta los periódicos hablaron de él. Y claro, la servidumbre, sus compañeros soñaron con que la pusiesen de patitas en la calle. Envidia; los ricos se envidian un auto, una joya, un lujo, una "toilette"; los pobres un pedazo de pan. Luego creo que se fue por ahí, qué sé yo; le tiraba el lujo, era muy loca, bastante bruta, buenaza... ¿Y ésa?

DOÑA TRÁNSITO: Pues entre las limosnas que recibimos para el enderezamiento de las chicas descarriadas, recibimos... ¡mil pesetas! Nos metimos en averiguaciones, y resulta que es una tal Adria del Tinto-

reto, la "Venus de nácar". Hija, nos quedamos pasmados. Una pájara pinta dando los miles para una obra así. No había duda: el Señor la había tocado. Luego supimos que el único que la tocaba era el señor don Rigoleta Casquillo, el vaquero, el del trust del carbón. Había que dar las gracias. La mismísima discordia que hubiese tirado su manzana en la Junta no hubiese sembrado más confusión (...) Total, que me fui allí con el voto de la Junta.

OLVIDO: ¿Y...?

DOÑA TRANSITO: Y llegó... ¡ella!... Me reconoció en seguida. Hija, qué alegría le entró y qué extremos hizo. Parecía un perrito de esos que encuentran al amo que han perdido. Una exageración.

pp. 22-23

Adria ha tenido que pasar muchas miserias, pero no hay en ella atisbos de resentimiento. Jamás piensa que podían haberla ayudado y no lo hicieron. Es de las que dan sin esperar respuesta. Un tipo totalmente opuesto al de Olvido, la pasiva señora que no hace otra cosa que recordar grandezas perdidas.

Y Adria vuelve a ser el ángel guardián de Socorro, ya que es ella quien salva a la chica de peligrosas compañías:

SOCORRO: (Esforzándose por sonreír) Si no lloro, si voy tranquila... contigo.

DOÑA TRÁNSITO: Y puedes..., conmigo y con ésta, que es una señora.

ADRIA: Más tranquila que con la Guardia Civil, que antes de dejar que la ofendan me hacen picadillo a mí.

p. 71

La filosofía de la vida de este personaje es simple y directa, traducida en normas de conducta que ella cumple con rapidez y fidelidad:

ADRIA: (...) Lo bueno es bueno pa todos, y teniéndolo se debe ayudar al que no tie de qué.

p. 49

5.4.1.- Mercedes la Gacitana

Esta comedia concentra en sí muchos de los puntos estudiados en el apartado. Su tono dista de ser festivo y busca más la reflexión que el entretenimiento del espectador.

Mercedes es una cortesana de lujo, tiene por protector a un hombre rico e importante, pero a su vez mantiene a Juan, joven, buen mozo e inmoral.

El gran apoyo de la mujer es Obdulía que, ya retirada, es a la vez criada y amiga.

Por la casa desfilan compañeras de oficio: una se jacta de los caros regalos que recibe, otra de más edad vende los suyos, una tercera implora ayuda pues está sola y enferma.

Mercedes recibe mucho dinero de su protector, pero no dispone de él porque va a parar a las ávidas manos de Juan. Esto a su vez tiene por amante a una muchacha joven cuyo padre utiliza las relaciones de la hija para sacar provecho. En la sórdida cadena este último eslabón es el que más se beneficia.

Obdulía estalla ante el engaño y la estafa y pone a su ama al corriente de las maniobras de Juan:

OBDULIA:(...) No te quería hacer sufrir. Pero me duele la conciencia de callarlo. Juan es un miserable. Te explota y te engaña. Se ríe de ti y te llama la vieja, como tú llamas al viejo a Juanito.

p. 36

Mercedes no se rinde a la evidencia y lucha por conservar al hombre que ama:

MERCEDES: Yo haré cuanto me digas, Juan, si me aseguras que es falso lo que dice Obdulía. Yo volveré con Juanito y le sacaré el dinero que tú necesites pero me has de querer a mí sola.

p. 38

Juan es demasiado altivo, no acepta imposiciones y la discusión termina con los típicos golpes:

JUAN: Pa la otra lo sé ganar yo, porque se lo merece. ¡Que no es una perdida como tú!

MERCEDES: Pégame si te atreves, mal nacido...

JUAN: (Le da una bofetada) Toma ¡Pa que presumas de guapa!

p. 39

La forma de ganar dinero de Juan es exactamente la misma de Mercedes. El insulto está de más, pero el hombre no tiene ningún sentido de la ética. Es totalmente primitivo y repite lugares comunes.

Digna compañera de Juan es Rosario, su amante. Está embarazada y exige a Mercedes que deje al muchacho para que se case con ella. En su afán de disculparlo, lo presenta como un ser bueno, incapaz de librarse de las garras de una mujer fatal. Con absurdo orgullo termina burlándose del apodo:

MERCEDES: ¡"La gaditana"! Sí; pa que no tuviesen que avergonzarse mis padres si no cambiaba de nombre, ¿te enteras? Tan honrada como todas las mujeres cuando hubiese encontrado un hombre. ¡Tan perdía como la que más cuando se cruza un sinvergüenza en el camino! Como tú, si Juan no cumple. ¡Quién sabe el apodo que tú tendrás el día de mañana!

p. 43

Ese día de mañana está muy próximo para Rosario, porque su padre acepta llevarla y dejar el terreno libre a cambio de una buena suma de dinero. Y aquí vuelve a intervenir Obdulia, la conciencia de Mercedes, con su experiencia y sensatez:

MERCEDES: ¡Es vengarme, Obdulia!

OBDULIA: En ti, bueno. ¿Y en él? ¡Por ese dinero tendrá que ir su nieto, que aún no ha nacido, con la

cabeza baja toa su vida! ¡Como si fuera hijo tuyo o mío! ¿Por qué vengarse en esa pobre criatura.

p. 52

Mercedes renuncia a la venganza, como toda cortesana de buen corazón.

La obra es una galería de personajes desdichados -las prostitutas viejas, pobres o enfermas-, necios -Rosario- y ruines -Juan y su futuro suegro-. También es una cadena de motivos -el futuro de soledad y abandono, la explotación y el renunciamiento a favor de la mujer que humilla- que crean un ambiente angustioso y sin salida.

Mercedes ha querido comprar amor y ha sido estafada. Sólo le queda vender y quizás por poco tiempo. Ella ha salvado el futuro de Rosario y su hijo, ¿pero cuál será el suyo?. A la amargura del engaño se suman las imágenes de un porvenir que ya es presente en sus desgraciadas compañeras, porque el gran enemigo de Mercedes -y de todas las cortesanas- es el tiempo, el tiempo que se lleva la juventud y la belleza, Un enemigo implacable que siempre ganará.

Con su habitual clarividencia, Obdulia señala la debilidad de las defensas de Mercedes en esa guerra por seguir siendo al guien. Hablan de Rosario, la rival en el amor de Juan:

OBDULIA: Es bonita y es joven.

MERCEDES: Yo lo soy aún.

OBDULIA: ¿Aún?... ¡Es poco tiempo!

p. 36

NOTAS

- (1) "Teatro Calderón: Oro viejo"; ABC, 11 de diciembre de 1931, p. 42
- (2) SCHOPENHAUER, F; Metaphysik der Geschlechts liebe, S W II, 1337. Citado por Birutė Ciplijauskaitė, La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista. EDHASA, Barcelona, 1984, pp. 31-32
- (3) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España. CVS Ediciones, Madrid, 1975. (1ª edición, 1919) p.44
- (4) DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral - El teatro español de 1914 a 1936-, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo IV, la tradición inmediata, p. 210 (Tomado de El Sol, 21 de julio de 1931)
- (5) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, p. 261 (Tomado de La Voz, 3 de mayo de 1935)
- (6) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 231
- (7) F.; "Lara: Siete puñales", ABC, 11 de marzo de 1933, p.45
- (8) CIPLIJAUSKAITE, Birutė; obra citada, pp. 22-23
- (9) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo I, p. 168 (Tomado de La Voz, 31 de octubre de 1934)
- (10) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo I, pp. 214-215, (Tomado de El Sol, 28 de octubre de 1931)

LA MUJER EN SU TIEMPO

	Pags.
1.- La mujer moderna	534
1.1.- La joven tradicional	538
1.1.1.- La ignorancia sobre el sexo	538
1.1.2.- La educación insuficiente	541
1.1.3.- La vulnerabilidad	544
1.2.- La joven moderna	546
1.2.1.- La rebeldía	546
1.2.2.- La liberalización del tema sexual	550
1.2.3.- La educación	559
1.2.4.- Intereses e inquietudes	570
1.3.- Aceptación o rechazo de la nueva imagen	572
1.3.1.- Por parte del varón	573
1.3.2.- La búsqueda de la propia certidumbre	578
Notas	580

Para establecer el perfil de la mujer moderna es importante detenemos un poco en la idea que se tiene en esa época de la tradicional. En varias obras aparecen los dos tipos enfrentados, para hacer más notable el contraste. Así en El hogar, con el fin de que Isabel -ejemplo de niña educada en las virtudes tradicionales, pero de escaso empuje para enfrentarse con la vida- parezca más simpática, la comedia nos pone ante los ojos a Blanquita -rica, egoísta, sin prejuicios-, que pasa por muchacha de su tiempo; o en Mi chica, en la que, al lado de Carla -con esmerada educación, responsabilidad y ganas de trabajar- encontramos a Dositea, de escasas luces y preparada sólo para la costura y la cocina; o en Las doctoras, obra que nos muestra cómo María Teresa cría a su hijo sin zozobra gracias a su profesión, mientras que Soledad -madre soltera como la anterior y prototipo de niña burguesa- no sabe mantener al suyo cuando es arrojada del hogar paterno.

Los personajes utilizados como elemento de contraste están trazados con pocos rasgos, pero éstos ayudarán a encontrar las características de cada tipo porque son definidores.

Las notas más salientes de la jovencita tradicional son: la preparación exclusivamente doméstica -Las dichosas faldas-, la educación considerada como adorno -¡Déjate querer, hombre!-, el silencio con que se rodea al tema sexual -De muy buena familia- y la necesidad de protección por parte del varón o de una mujer de más edad -El pan comido en la mano-. La imagen de vulnerabilidad o de ignorancia sobre el sexo generalmente nos llega a través de lo que creen los mayores de las jóvenes y no responde a la realidad -El juzgado se divierte-. Las chicas no son tan tontas ni tan débiles como los padres suponen.

Por esos años, la muchachita de educación burguesa está pa-

sando de moda, y si algún personaje agrega a la imagen anterior el adjetivo "cursi", es lógico que las chicas huyan de ella, como hace Nieves en Jabalí.

La educación tiene mucho que ver en el cambio de mentalidad. Biruté Cipliauskaitė aporta un breve panorama de los avances de la época. Un decreto de 1868 autorizaba ya el ingreso de la mujer al instituto y la universidad; en 1891 se registran las dos primeras alumnas. En 1910 la matriculación es libre y en 1917 se permite que oposite a becas. Una presencia que pudo parecer extemporánea pasa a ser habitual en los claustros, y en 1932 ingresa la primera mujer a la Academia de la Historia. (1)

La muchacha moderna se caracteriza por una buena preparación intelectual y laboral -Tú, el barco; yo, el navegante...-, mayor libertad para abordar el tema sexual -Cinco lobitos-, intensa actividad deportiva -¿Por qué te casas, Perico?-, e independencia de juicio -El río dormido-. Si el autor quiere mostrar aspectos negativos, la última característica se transforma en rebeldía e intransigencia -Antón Perulero-. También se pone de manifiesto el abandono de las reglas de cortesía -La marimandona- como un defecto de la educación moderna.

Todas las obras son francamente favorables con respecto a los avances educativos y laborales; además, recalcan la incorporación de la mujer, sobre todo la de clase humilde, a la universidad, gracias al esfuerzo personal, familiar o con la ayuda de una beca, -Madrileña bonita, María "la Famosa", Venancia, la pitonisa, Estudiantina y Nuestra Natacha.

Como veremos en el apartado correspondiente, la educación de la mujer da pie a una polémica que se arrastra desde mucho tiempo atrás, pero que no se refleja en el teatro; quizás porque en ese momento la muchacha educada ya es un paradigma deseable.

Pocas obras tienen por tema la crítica a la muchacha moderna y cuando esto sucede, apoyan su valoración negativa en la rebeldía y la irresponsabilidad -Para mal, el mío-, o en la subversión de los valores -No juegues con esas cosas-. La mayor parte de los comentarios son circunstanciales, para crear un ambiente de actualidad y a la vez dejar caer una ligera crítica social que en pocos casos tiene continuidad en la acción.

Aparecen personajes atractivos y repulsivos tanto en el grupo de las chicas tradicionales como en el de las modernas, aunque estadísticamente predominan en el segundo. Las confrontaciones entre mayores y jóvenes pueden achecarse a los nuevos tiempos, pero no son más que el eterno choque generacional. Muchos personajes tienen la sensatez de ver que hay un proceso en marcha y que los cambios se producen con tal rapidez que son difíciles de asimilar.

Referencias estadísticas

Para este apartado se han empleado ejemplos de 92 obras. Varias de ellas aportan más de un ejemplo, en especial si aparecen contrastadas las figuras de la muchacha moderna y la tradicional.

Las referencias al trabajo femenino, a la actividad política o a las ideas de contenido feminista, a pesar de estar íntimamente relacionadas con la modernidad, serán tratadas en capítulos aparte.

LA MUJER MODERNA1.1.- La joven tradicional

Comenzaremos por la imagen que muchas obras dan de la muchacha criada según supuestos cánones tradicionales porque estructuralmente se la utiliza como contraste con la joven moderna. Sus características principales son: la ignorancia sobre cuestiones relacionadas con el sexo, la vulnerabilidad y la escasa educación. La niña frívola de Angelina o El honor de un brigadier es una caricatura que puede incluirse en los tres apartados:

ANGELINA: Me llamo Angelina Ortiz.
Soy una muchacha honrada
que no se entera de nada
y que por eso es feliz.
(...)

p. 364

1.1.1.- La ignorancia sobre el sexo

Una de las preocupaciones de la familia es mantener a la muchacha alejada de todo lo relacionado con la cuestión sexual. Por eso en De muy buena familia, la madre se ocupa de esconder los periódicos en los que se comenta un crimen escabroso. Esos cuidados sólo protegen a la niña burguesa. La censura no alcanza a las criadas, también jóvenes.

Por cierto que la hija de la familia no vive tan fuera del mundo como sus padres suponen, pero fingir ignorancia es de buen tono, como comenta Lolín en El rinconcito:

DOÑA FAUSTA: ¡Mira que le he dicho que los cuentos verdes los deje para la sobremesa!...

LOLÍN: ¡Para la sobremesa y para cuando yo me vaya!
(...)

LOLÍN: ¡Y qué cuento, mamá! ¡Ese no se lo había oído nunca!

DOÑA FAUSTA: ¿Lo han entendido?

LOLÍN: A medias. Pero me ha hecho gracia. Ahora, que comprendo que yo no he debido entenderlo.

p. 6520

Hay temas que no debe escuchar una muchacha soltera. Por este precepto corta una conversación Dolores en La sal por arrobas y Don Patricio se resiste a contar sus desventuras en Papá tiene un hijo. Los padres de Elisa llegan al absurdo en Juanito Arroyo se casa:

AURORILLA: Ez usté la que tiene una parrn que los señores le quieren echá a Garibardi, er porro de acá. Esta mañana han hablao los señores de ezo. Cuando la señorita no estaba delante.

p. 6815

Margarita Nelken en su estudio sobre las condiciones de la mujer española publicado en 1919, señala esta característica, que perdura en algunas familias de la década del 30, si tenemos en cuenta su reflejo en los textos:

(...) la hipocresía de la vida burguesa, su moral forzada y antinatural, exigen de las muchachas una ignorancia absoluta de su naturaleza y de las obligaciones de su sexo. Así es, que, por regla general, nuestras muchachas a los 13 años juegan a noviazgos (y hasta del modo más perversamente excitante: las rejas de Andalucía, los cines de las grandes capitales, etc); pero se casan sin que se haya pronunciado ante ellas la palabra "embarazo". ¡Sería una incorrección! (2)

No hablar de temas relacionados con el sexo resulta una regla de urbanidad peligrosa, pues abre brechas infranqueables en la comunicación entre adultos y jóvenes.

Algunos padres encuentran que sus hijos han avanzado hacia

formas más sinceras sin que ellos se hayan dado cuenta. Es lo que sucede en Almoneda cuando dos mujeres quieren excluir a una muchacha de la conversación sobre un escándalo social:

SEÑORA: Nada, Merceditas: porque la hija menor, Pilar, fue mala. Se marchó a hacer un viaje sin permiso de su papá.

HIJA: No, mamá, si yo lo sé: se fue con Carlón Isa-ba, que es un sol, y estuvieron por ahí juntos como si se hubieran casado; pero no se habían casado.

SEÑORA: Calla, calla, ¡qué niñas estas de hoy!(...)

p. 491

Ninguna de las chicas de las obras citadas peca por su ignorancia, así que evitar estos temas es sólo una convención. En Korolenko, don Severo sigue esa regla de buena educación con una fidelidad exagerada, en cambio su dinámica hija sólo la ve como una costumbre arcaica y ridícula:

CLEOPATRA: Si es que tiene mucha gracia.

SEVERO: ¡Maldita la que tiene! Primero, porque si tu fueras una verdadera Goyenscha, en cuanto hemos nombrado los calzoncillos debías haberte retirado avergonzada, eso es, y...

p. 14

Si Korolenko se apoya en la caricatura para llegar a la crítica de costumbres, El escándalo y Mañana me mato lo hacen en el contraste. Los mayores evitan que las muchachas se encuentren con artistas de cabaret como si pudieran contaminarlas. Así reacciona en la última obra citada un padre intransigente:

FERMÍN: (...) Además, y esto es lo importante; mi hija es una señorita y desgraciadamente, bastante ha oído ya. No tiene por qué seguir enterándose de cosas de cabaret y de crápula y de... ¡Vamos, que no!(...)

p. 16

Y si la joven no puede escuchar, menos aún dirigir la palabra:

GINES: ¡Eva! ¿Qué haces? ¡Ni cruzar con ella la palabra! ¡Una tanguista! ¡Tuviera que ver! Tú, una señorita decente!...

p. 18

El contraste se establece entre la cálida bondad de la mujer rechazada y la imposible rigidez de la señorita de sociedad. La simpatía del espectador acompaña indudablemente a la primera.

También El juzgado se divierte utiliza el recurso del contraste, esta vez entre un padre que en su afán protector impide a la hija mirar a una mujer vestida en forma llamativa y una chica que prepara una fuga con el novio sin la menor vacilación.

Rosario recibe un golpe más duro en Mayo y Abril, pues el médico le anuncia que su hija, a quien ella creía ajena a todo interés sexual, está embarazada:

ROSARIO: ¡Pero, Señor, si no es posible! ¡Si esta criatura es una infelí! ¡Si parece tonta!

PEPE: Sí; pero a casi todas las tontas les da por lo mismo.

p. 23

1.1.2.- La educación insuficiente

En Las doce en punto nos encontramos con dos hermanos que, a la hora de idealizar, añoran la educación que ellos habían recibido, basada en el castigo:

SEÑOR PEPE: ¡Oh, aquellas palizas ya no se estiman! Ahora, en las familias todo es tolerancia, informalidad, desorden, golfería.

SEÑAL RITA: Como que le pegas a un hijo, y tienes un disgusto con el comité paritario.

p.242

El señor Pepe no puede poner en práctica sus ideas porque la sensatez de su esposa lo impide, pero la señora Rita que sí impone sus autoritarios principios a la hija, se encuentra un resultado semejante al que recoge Rosario en Mayo y Abril.

La Novia de Bodas de Sangre ha recibido una educación adecuada a la vida que va a llevar en un pueblo anclado en el tiempo:

PADRE: Que te digo de la mía. Hace las migas a las tres, cuando el lucero. No habla nunca; suave como la lana, borda toda clase de bordados y puede cortar una maroma con los dientes.

p. 337

También es apropiada para su pueblo la educación que recibe Dositea en Mi chica:

BASILISA: Se va despabilando, sí, señora. En costura es muy perita. ¡Pero muy perita! Y en cosas de cocina, guiso de lo fino y hace confituras que le puede a las monjas.

p. 740

Esta muchacha ha sido preparada exclusivamente para el matrimonio, sin embargo su madre -a pesar de ser el personaje más basto de la obra con función eminentemente cómica- tiene la sensatez de darse cuenta de que también debería prepararla para vivir sola, pues los tiempos están cambiando:

BASILISA: (...) Nada quiero para mí. ¡Para ella todo! ¿Qué porvenir va a ser el suyo? Aquí puede ser una buena cocinera o una modista modesta...

p. 741

En Las dichosas faldas nos encontramos con una familia de clase popular en una gran ciudad. El hijo de once años estudia, la niña, de diez, no. Es la sirvienta de sus padres y hermanos.

Esta disparidad de tratamiento hacia los vástagos se basa claramente en el menosprecio por el futuro de la hija, condicionada a ocupar un segundo plano por su sexo, a pesar de ser más inteligente y dinámica que el varón a quien envían a estudiar.

Otra muchacha preparada exclusivamente para la boda es Milagritos en Entre todas las mujeres:

SANTIAGO:(...) Lo que yo te digo es que mujeres como tú son las que hacen felices a los hombres. Mujeres sencillas, de hogar, que saben lo que vale un duro, que bordan un pañuelo, o zurcen una sábana, o preparan un arroz a la milanesa que te desmayas o hacen un flan al caramelo que se te va la vista...

p. 9

Mientras los padres de Visi en Las dichosas faldas la tenían como criada, los de Milagritos consideran que su hija es una inversión, pues piensan casarla con la condición de que el yer no los mantenga. Por cierto que lo consiguen.

Pero la vida tiene sus complicaciones y la mujer quizás no llegue a casarse o quede viuda, como le ocurre a Ángela en ¡Dójate querer, hombre!:

ÁNGELA: En casa me educaron como a casi todas las muchachas: sabiendo un poco de cocina para no entrar nunca en la cocina; sabiendo un poco de francés... para no hablar más que en español; y sabiendo un poco de piano... para comprarme enseguida un orquestal electrónico y no volver a tocar jamás una tecla.

FELICIANO: No resultó muy práctica su ciencia.
(...)

ÁNGELA: (...) Pero muere casi repentinamente, y de la noche a la mañana me encuentro con que sin saber nada de nada era preciso que supiese de muchísimas cosas para desenvolverme en el farrago de la herencia que me legaba

FELICIANO: Se espantaría usted...

ÁNGELA: ¡Figúrese! Aquella grandísima burra -servi

dora de usted...- se vio venir encima el nublado de su ignorancia.(...)

p. 30

Afortunadamente Ángela no es de las que se sientan a llorar. Tiene juventud y dinero, y lo usará para aprender lo que necesite. Así le comunica su intención a un asesor financiero:

ÁNGELA: Luego le mandaré la documentación, y sepa usted ya para formar idea de su plan que el tanto o cuanto de las rentas que se puedan exigir me interesa mucho menos que el marchar sin trabas y sin andadores para lo futuro.

p.32

1.1.3.- La vulnerabilidad

Por lo general es consecuencia de las dos características anteriores y se manifiesta ante cualquier problema que la mujer deba encarar por su cuenta.

Soledad ha sido abandonada a la vez por su novio y su familia, no sabe cómo mantener al hijo y acude en busca de consejo al bufete de Las doctoras. La solución que le proponen es trabajar:

SOLEDADE: ¿Trabajando en qué? Yo soy una pobre señorita burguesa que no sabe hacer nada. Un bordadito, un valsecito al piano, un plato de dulce...

p.47

Soledad carece del valor y del dinero de Ángela para intentar una vida independiente. Isabel, en El hogar, no tiene la responsabilidad de un hijo, pero también se siente incapaz de sobrevivir en un mundo que le es hostil. Han muerto sus padres y no aparece el marido que sería su solución. Al fin la chica decide ingresar en un convento:

DON BENITO: Y, ¿qué te lleva a ello? ¿Vocación irre

sistible, algún desengaño de amor o sencillamente tu propia conveniencia? (...)

ISABEL: De todo hay, don Benito: parte de vocación, parte de desengaño y parte de conveniencia. ¡Me veo tan sola y tan desamparada en la vida!

p. 46

Una oportuna boda encauza la vida de Isabel y proporciona el final feliz a la comedia.

Una costumbre muy arraigada, que nace en la idea de vulnerabilidad, es la de acompañar a la mujer en los viajes. Matilde, en Literatura, debe visitar Madrid para continuar con su carrera literaria y se trasladará con la hija, la cuñada y el padre:

ESTANISLAO: Supongo que no ha de parecerte mal que me haya ofrecido a acompañarlas... No estaría bien que se presenten en Madrid tres mujeres solas.

p. 681

También es aconsejable acompañar a las jóvenes en los paseos, sobre todo si han de entrar en lugares públicos, como teatros o confiterías. En El pan comido en la mano, Leonor declara ser partidaria de esta costumbre:

ADELINA: Pues me han dicho que las ven mucho en los cines, y los domingos en los téis del Palacio.

LEONOR: ¡Por Dios!, muy de tarde en tarde; lo que sucede es que da la casualidad que esos días nos encontramos a todas las personas conocidas, y esas serán las que te habrán dicho que se las ve mucho por todas partes, pero yo te aseguro que no se las puede ver tanto, y conmigo siempre o con su padre, yo, en eso, estoy también muy atrasada; mis hijas no irán nunca por esas calles ni entrarán en un bar, como esas bolcheviques que van por ahí sin una persona de respeto que las acompañe, con cinco o seis muchachos al retortero, sin medias o fumando cigarrillos o chupando polos.

p. 1166

Con el pretexto de lograr un buen matrimonio, las hijas de Leonor gastan más de lo conveniente y obligen al padre a hacer grandes sacrificios. La responsabilidad y la previsión no son virtudes de la señorita burguesa.

1.2.- La joven moderna

También aquí agruparemos los ejemplos según las características principales que presenten los personajes. En este caso sobressalen la rebeldía, la mayor libertad para abordar temas de carácter sexual, una educación más cualificada y el deseo de intervenir en múltiples actividades. Hallaremos tipos diferentes según la característica que predomine.

1.2.1. La rebeldía

En La lonstis encontramos a Chelo, a quien se pone como ejemplo de muchacha moderna. Es una chica egoísta, frívola y cruel, que abusa del poder que le otorga el dinero de su padre y no reconoce límites:

RAMÓN: ¡Consuelo!... Es una chiquilla algo indifereⁿte, demasiado moderna quizá; pero no tiene malos sentimientos; yo disculpo sus extravagancias por lo mucho que la quiero, y como ella sabe que es la única razón de mi vida, me vence siempre.

p. 22

Al fin Chelo se enamora, confiesa sus excesos y decide poner otro rumbo a su vida. Tipos tan antipáticos como ella son las primas de Isabel, en El hogar, -contrapunto de la protagonista, una dulce jovencita tradicional-, la orgullosa sobrina de don Mario en Los pellizcos y Ealoma, en Antón Perulero.

Las muchachas de Para mal, el mío son variaciones del mismo tipo: Beatriz impone tiránicamente su voluntad a la vez que despilfarra el dinero; Coquita, hija del administrador, es más sobria en su comportamiento, pero aún así sus deseos tienen prioridad sobre los de su padre:

COQUITA: Acabo de encontrar a Beatriz, a la puerta de Aquarium, con una pandilla lo menos de diez o doce, casi todos chicos, de merendona, y bebe que bebe... ¿Cómo lo consiente su madre?

DON BELTRÁN: Hija mía, la madre no se lo consiente... pero la hija lo hace sin su consentimiento. Se ha puesto el mundo por montera... y así siempre. No hay quien la corrija.

COQUITA: Yo no sé cómo se puede desobedecer a una madre de esa manera tan descarada.

DON BELTRÁN: ¿No verdad? Pues ayer te fuiste tú a un teatrúcho bien contra mi deseo.

COQUITA: Tú no eres mi madre.

DON BELTRÁN: ¡Pero soy tu padre!

p. 7050

Beatriz recurre al eterno tema del "carpe diem" como razón suprema frente a las quejas de su madre:

BEATRIZ: (...) ¡Ahora es cuando puede una divertirse, a los veinte años! ¡No luego, llena de goteras y de alifafes! ¡Ahora! ¡Ahora!

p. 7061

La muchacha queda embarazada y por temor al escándalo oculta su hijo en casa de una criada. Díez Canedo advierte en la obra una crítica a una juventud que se supone algo desaprensiva:

Los señores Álvarez Quintero asumen desde el principio actitud de moralistas, sin subirse al trípode por cierto, pero haciendo contrastar inequívocamente la frivolidad de las muchachas modernas con los eternos "principios". (3)

También ansían gozar de la vida, algunas jóvenes de La culpa

es de ellos, Me llaman la presumida y La cursi del hongo.

Paz Victoria se rebela contra las tradiciones familiares que la obligan a casarse con el primo para conservar la herencia, en Un señor de horca y cuchillo:

CHICHO: ¡Eres una idiota!

PAZ: ¡Y tú un estúpido! Y ya lo sabes; a mí me tienen sin cuidado la baronía y la renta de los doce millones. ¡Corren vientos democráticos, y yo soy la primera en despreciar este oropel que nos aturde!

p. 24

Y la voluntariosa protagonista de No hay quien engañe a Antonieta, a quien se impone es al esposo:

ANTONIETA: ¿Qué te has figurado? Las mujeres ahora no son esclavas como antes... La mujer es dueña de sus actos.

p. 12

Mariquita es uno de los mejores ejemplos de muchacha moderna y rebelde. La hallamos en El rinconcito, una colonia en la sierra, y su contrapunto es Lolín, una jovencita insulsa que pasa por prototipo de la niña tradicional.

Don Siro desea gozar de vacaciones pacíficas en casa de su amigo, a la hija no le hace gracia el proyecto:

DON SIRO: Aquí. Con mi grande amigo Paciano. Y te la pasarás.

MARIQUITA: ¡Y un jamón!

DON SIRO: ¿Y un jamón?

MARIQUITA: Sí, papá. ¡Y un jamón! Antes me pinto el pelo de verde, único color que no he probado todavía, que vivir aquí, ni media hora.

(...)

DON SIRO: ¿Es decir que la autoridad paterna...?

MARIQUITA: ¡Se ha ido de baños!

p. 6505

Pero pronto encuentra en qué divertirse:

CASILDA: (...) ¿Y conduce ella?

DON SIRO: Sí, conduce ella. Generalmente conduce a la Casa de Socorro o a la comisaría...

p. 6497

Como Mariquita, con varias las muchachas que conducen su coche. Encontramos ejemplos en El río dormido, La prima Fernanda, No hay quien engañe a Antonieta, El juzgado se divierte y Mi hermana Concha. Es una forma de mostrarse independiente.

Otra entretenimiento es coquetear con los chicos de la colonia. De todos modos Mariquita no deja de ser razonable y defiende ante el padre a su generación. Los mayores también tienen defectos acordes con la edad, como la gula:

MARIQUITA: ¡Después del arroz y de los pollos que os habéis comido!... ¡Así estáis todos, delirando de sueño!... ¡Qué espectáculo! Las muchachas del día, tan calumniadas por materialistas, tenemos un poco más de espíritu de lo que se cree. Seremos ligeras, caprichosas, tornadizas, coquetas, pero tenemos alma. ¡Somos capaces todavía de llorar mirando a la luna!

p. 6533

Al fin Mariquita decide casarse. Don Siro está preocupado porque la cree poco madura, pero una vecina le devuelve la paz con su sensato comentario:

DON SIRO: En nuestro tiempo no había estas mujeres.

DOÑA HIEDRA: ¡Psch!

(...)

DON SIRO: Decía yo, doña Hiedra, que masco mi ridículo en la actualidad.

DOÑA HIEDRA: ¡Bah! Todo esto son palabras; hojaras ca... Se hacen más loquillos de lo que son. Luego se cambia mucho.

pp. 6553-54

1.2.2.- Liberalización del tema sexual

Marisa, la deliciosa muchachita moderna de Cinco lobitos, pone al tanto a don Félix del cambio de mentalidad que ha sufrido la mujer en este aspecto. Él se muestra reticente a emplearla como secretaria porque teme que se encuentre con alguna carta escabrosa:

DON FÉLIX: (...) la correspondencia de un solterón no todo es agua clara...

MARISA: ¡Oh! ¡Don Félix! ¡No sea usted tan cándido! ¡Las muchachas del día estamos al cabo de la calle! ¡De vuelta ya de todo!

DON FÉLIX: ¿Ah, sí?

MARISA: ¡Sí! Aquella novia de Campoamor que preguntaba: "¿Para qué sirve un nido?" ¡Se ha quedado ya tan antigua!...

p. 6867

La tía de Mari-Bel confirma con su experiencia los juicios de Marisa. Una institución benéfica organiza un festival. La artista contratada falta y la protagonista, con gran soltura, la reemplaza. Maribel está entusiasmada con la aventura y no deja de lado ni las canciones más subidas de tono:

RITA: Claro, se le acabará el repertorio. Los que ya ella sabía, y los en ensayó, enviados por la Marie-Belle... (gesto de disgusto) Ahora que alguno de estos...

IGNACIA: ¡Bah! Mucha gente no los entiende.

RITA: Pero ella, sí. Las muchachas del día tienen una educación muy completa.

p. 33

María del Valle lamenta en cierta forma que esa educación de la que habla Rita haya hecho que su sobrina la adelantara en el conocimiento del tema sexual, pues al querer darle conse

jos relacionados con el futuro matrimonio se sienten descalificada frente a la más joven:

MARÍA DEL VALLE: (...) Má sabrá tú que yo, que tú ere una sortera der día, y yo una sorterona de otro tiempo. (...)

p. 17

En ¡Que trabajo Rita!, los personajes agregan un detalle más: las costumbres han cambiado y lo que antes se evitaba ha pasado a elegante tema de conversación. La ironía es sutil:

MICHAELA: Hable sin temor. Mi hija es una muchacha moderna..., y lo escabroso es de muy buen tono.

p. 11

Don Patricio, en Papá tiene un hijo, se beneficia con este cambio de mentalidad. Al comienzo de la comedia se muestra reticente frente a su hija y no quiere hablar de la aventura por la que se encuentra en apuros, pero cuando nota la eficacia con que Rosita arregla las cosas, se apoya en ella como en un camarada:

DON PATRICIO: ¡Hija!... A mis años ciertos éxitos, ¡tú no tienes idea de lo que significan!

ROSITA: ¡Pero, papá!

DON PATRICIO: ¡Contigo se puede hablar de todo! "Tú eres de este siglo"

p. 18

El cambio se manifiesta más todavía en las nuevas actitudes que toma la mujer frente al mundo. La muchacha que sale a trabajar todos los días no puede hacerse acompañar por una persona mayor. Como consecuencia, tampoco querrá que la acompañen en las diversiones. Clara, en Canela fina, defiende a su genera-

ción de unos incomprensivos comentarios:

CLARA: Es que hoy al mundo es otro por su cara. Aun que se sienta siempre igual, en ciertas cosas nos expresamos de otro modo. ¡Hay menos miedo! Y a esa falta de miedo ustedes lo ponen mote inadecuados.

p. 16

Rosalía y Laura, madres del momento, asumen con resignación que sus funciones de damas de respeto han cesado. Sus hijas son distintas a como ellas fueron y las relaciones que entablan también distan mucho de lo que se acostumbraba años atrás. La cita es de La verdad inventada:

LAURA: Ya no hacemos falta las madres en ninguna parte, y, la verdad, ¿para qué? Ya no hay novios; ya no hay más que amigos.

VALENTINA: Camaradas, y está muy bien así. Mira que aquellos noviazgos de que nos cuentan, que duraban años y años, con aquellas peloterías por celos y tonterías, y las entrevistas de tapadillo, y las señas por los balcones, y las cartitas por mediación de las criadas y de las porteras... ¡qué ridiculeces!

DORITA: Y no poder ir las muchachas solas a ninguna parte...

VALENTINA: Y con muchachos, ¡ni pensarlo!

p. 1121

Doña Paca no pertenece al grupo de las madres resignadas y tiene algunos roces con su hija en Literatura:

SOLITA: De figura están muy bien. Son muy guapos.

PACA: ¡Solita! Ya sabes que no me gusta que hagas apreciaciones de los hombres; y mucho menos de la parte física... Los hombres no son guapos ni feos, ni tienen esa figura ni la otra... Son buenos o malos... ¿No tengo razón, Esperanza? Yo no estoy por estas libertades de ahora... Eso de que las mujeres sean las que arremetan contra los hombres... Antes, en cualquier reunión, veía usted a una muchacha rodeada de

diez o doce muchachos; pues hoy, al contrario, ve usted a un pobre muchacho rodeado de veinte muchachas que tiran de él y le zarandean como un pelele...

p. 691

Solita es la hija tradicional de una madre tradicional. Aunque difieran algo en las formas, las dos tienen el mismo objetivo: el matrimonio de la chica. Paca, que maneja al esposo como quiere y hace permanentemente su voluntad, no puede desear mejor destino para Solita que repetir el suyo. La asombrosa metamorfosis de frágil jovencita en matrona dominante lleva a pensar que hay una buena dosis de simulación. Algo que los personajes jóvenes y con criterio intentan ya dejar de lado.

En Han cerrado el portal, Paulina, el ama de llaves de Miguel, también se queja de la libertad con que se mueve la novia de su señorito:

PAULINA: Tú te ríes pero dime si está bien visto cuanto sucede. ¡Venir a verte todos los días, sin el menor escrúpulo, como si acudiese a citas pecaminosas! ¡En mis tiempos esto no lo hacían más que las mujeres casadas! ¡Pero una soltera...!

p. 28

Paulina no comprende a Marisa, que en ningún momento siente como pecaminoso su proceder. La más joven tampoco hubiera entendido el razonamiento de la mayor, en el que se acepta a una mujer casada lo que se prohíbe a una soltera. Mientras Paulina cree sostener un principio moral, sólo está defendiendo una costumbre y la ironía que se desprende de su discurso, aun que ella no la haya buscado, anula su propósito y le da otro valor a las palabras; un aval a la conducta de la muchacha.

Viñas, padre de dos chicas modernas, tranquiliza al tío de

otra en La danza de los velos. Su opinión es que las actividades que emprenden en común chicas y muchachos los aleja de muchos peligros de orden sexual:

VINAS: Es cuestión de frenos.

DON LEOPOLDO: Me refería a un peligro moral.

VINAS: Ya comprendo; por eso decía que es cuestión de frenos. La nueva generación es más deportiva que pasional, don Leopoldo. Mis hijas salen también solas, en auto, con sus amigos. Hacen grandes velocidades. Esto me preocupa con respecto a sus cuerpos, pero me tranquiliza con respecto a sus almas. A esas velocidades no hay manos ni pies más que para los frenos y el volante. Los cien a la hora, Don Leopoldo, son también una forma de castidad.

p. 411

En Estudiantina, el conserje de la facultad difiere de lo expuesto por el personaje anterior. Según él, la tensión que produce la proximidad de los dos sexos disminuya el rendimiento intelectual. Además atribuye la camaradería de chicas y muchachos a costumbres extranjeras difíciles de asimilar a la idiosincrasia española:

DON TOMÁS: La aproximación de los exámenes

SEÑOR PEREDA: Y la aproximación a las compañeras. Esto de mezclar la leña y el fuego cuando más tiene que trabajar el cerebro es una equivocación. Será muy moderno, será muy inglés, pero la juventud es siempre juventud y los españoles no somos ingleses. (...) Demasiado hacen los chicos, que se esfuerzan por ser astemios y astencionistas; pero sufren con tanta aproximación, que también son hombres y mujeres.

p. 38

El señor Pereda es un espíritu reaccionario que observa con desconfianza la masiva entrada de la mujer en el ámbito universitario. El hecho de que no sea ninguna autoridad le quita

fuerza a sus aprensiones. Por otra parte, la comedia rodea de simpatía a los personajes femeninos. No presenta ningún conflicto entre la profesión y las funciones tradicionales de la mujer. La protagonista —que no fundaba su futuro en el amor y el matrimonio— termina enamorada, pero sin que esto incida en el desempeño de sus estudios; sólo se vuelve más comprensiva y humana, como si hubiera crecido. No es ella quien sufre luchas internas sino su compañero Shun-Yoky, que se debate entre el amor y el deber.

Leonardo, en La prima Fernanda, advierte un cambio en los papeles tradicionales que asumían varones y mujeres para las declaraciones de amor. Según él, las chicas toman la iniciativa y los chicos se resisten.

Refugio, la moderna profesional de Tú, el barco; yo, el navegante..., aplaude esa alteración de la costumbre y la considera más razonable que la que regía en la época de su madre:

REFUGIO: Con la diferencia de que vosotras, si el que os gustaba era pobre o no se atrevía a declararse, teníais que aguantaros y transigir con el primero que os enseñara una credencial de ocho mil pesetas. Y, ahora, no. Ahora, cuando un hombre nos satisface y él no se arranca, nos arrancamos nosotras y se lo decimos: "Me gustas, ¿sabes? Y gano tanto. Conque... ¡a ver qué hacemos!"

p. 17

El personaje anterior es sólo de avanzada en el plano laboral, pero en La locatis, Mi distinguida familia, ¡Arriba!, ¡Captulum!, Los quince millones y Las doctoras, es la mujer la que se declara. Algunas, todavía más audaces, llegan a pedir la mano del novio a la familia, como Solita en ¡Caramba con la marquesa!:

QUINTÍN: ¡Oh..., qué horror!... ¿Pero es que vas a pedirme a mí?

SOLITA: Si hace falta... ¿Por qué no? ¿No tenemos ya voto las mujeres? Pues si nos dan el derecho de elegir los diputados, ¿cómo no vamos a tener el de pedir el marido que nos guste, que esto sí que nos interesa mucho más que lo otro?

p. 25

Solita se considera una muchacha moderna y por cierto que es mucho más fuerte que su novio, joven dominado por la madre. Amalia, en Mi querido enemigo, tiende a lo tradicional, pero sabe aprovechar la coyuntura del cambio de actitudes:

AMALIA: Yo no se lo hubiera dicho. Pero ¡como ahora somos nosotras las que tenemos que declararnos!

OJEDA: ¿De veras?

AMALIA: ¡Hombre, usted no parece del día! (...)

p. 57

A pesar de que la mujer que toma la iniciativa en la pareja parece una consecuencia de los avances en el plano de la sexualidad, son muchas las jóvenes que, como Amalia, encaran valientemente al hombre que aman, aunque hayan recibido una educación burguesa y no les interese en lo más mínimo la lucha por los derechos femeninos. La declaración no es para ellas un cambio de papeles producto de los nuevos tiempos sino una estrategia a la que hay que recurrir cuando las otras fallan. Ejemplos de mujeres tradicionales en estas circunstancias aparecen en ¡Mi abuelita, la pobre!, Manola-Manolo, El drama de Adán, ¡Te quiero, Pepe!, El refugio, El gran ciudadano, ¡A divertirse tocant!, ¡Allá películas!, ¿Quién tiene vergüenza aquí?, ¡Qué solo me dejás!, ¡Déjate querer, hombre!, Concha Moreno, El rey negro, Yo soy la Greta Garbo, Juan Simón, "el enterrador" y El hogar.

La declaración en sí no es un recurso cómico. Se convierte en él si el personaje cumple con la función de hacer reír. Es más frecuente que como aspecto caricaturesco aparezca en el grupo de las mujeres modernas que en el de las tradicionales, pero es porque así contribuye a crear el estereotipo de la muchacha sin prejuicios.

De todos modos hay declaraciones que logran esconas profundamente emotivas en uno y otro grupo. Quizás una de las mejores sea la protagonizada por Marta, el más claro exponente de joven cita moderna de Estudiantina.

Como contrapartida de lo anterior nos encontramos con la mujer de avanzada que abandona propósitos y principios con tal de lograr el amor del hombre elegido. Así Victoria, en La cursi del hongo, hasta deja de pintarse para conquistar a un joven que detesta la frivolidad, y la periodista de Colores y barro re torna a los métodos convencionales:

PAQUITA: ¡Ay, Dios santo! Pero ¿Cuándo se va a enterar este hombre de que me gusta? ¡Una mujer archimoderna, chica de la Prensa, de cigarrillo, de coctel, de piscina... enamorada como la Dama de las Camelias!

p. 6973

No podemos afirmar que los nuevos tiempos hayan traído modificaciones significativas en lo referente a los papeles atribuidos a cada miembro de la pareja porque personajes femeninos de distintas mentalidades ponen en práctica los mismos recursos. Por supuesto ellos están al servicio del desarrollo dramático que exige, por lo general, la unión que selle el final feliz.

Tampoco se perciben cambios importantes con respecto a la situación de la madre soltera. Bestriz, en Para mal, el mío y Pilar, en Almoneda, confirman la tesis de quienes ven en la joven

moderna más desenfreno que libertad responsable, pero María Teresa, una de las profesionales de Las doctoras, la contradice, pues ella está mucho mejor preparada -por educación y posibilidades laborales- para mantener a su hijo que la señorita burguesa que va a pedirle consejo.

Aunque no está relacionado directamente con lo que estamos tratando, es interesante señalar la defensa que se hace en Jabalí de la ley que iguala a los hijos matrimoniales y extramatrimoniales.

Luis tiene un hijo con su amante, pero piensa mantenerlo en secreto y casarse con una muchacha rica:

GERMÁN:(...) Ahora no es como antes, atóntao. Ahora un hombre tiene un hijo con una mujé, se casa luego con otra y no pasa na, porque el hijo de una y los de la otra son iguales ante la ley.

LUIS: Eso no me importa a mí, ni va por mí...

GERMÁN: No, si no va por usted. ¡Pero es como debe ser! ¿Qué culpa tienen los hijo? ¡Eso está en su punto y yo lo apruebo! Los hijo iguale, ¡qué jinojo! Lo que hace falta es que los padre tengan una mijita de vergüenza. ¡Y tampoco va por usted!

p. 57

En „Por qué te casas, Perico?“, se relaciona la cuestión sexual con las clases sociales. Antonia es la amante del protagonista desde hace varios años, sin embargo éste prepara su boda con una niña de sociedad. Por fin las dos mujeres se encuentran. Antonia, con un poco de rencor, hace hincapié en la libertad con que se mueven las señoritas modernas, algo que para ella es casi falta de decoro. Reyes responde con una alusión a la conducta sexual de la clase baja, pero la otra zanja rápidamente la cuestión: ése es un aspecto en el que tienen poca incidencia el tiempo y el nivel social.

ANTONIA: (...) Esto de haber venido aquí ya ha estado mal. Pero, en fin, las señoritas de hoy, en su clase de usted, se atreven a to.

REYES: A todo lo que no sea llegar a los atrevimientos de las de la clase de usted.

ANTONIA: ¡Cuidao, eh!... Vumos a no señalar que está muy feo. Eso aparte de que pa los atrevimientos a que usted apunta no hay clases. ¿Se acuerda usted de Don Juan Tenorio? Pues yo sí me acuerdo, que nos costaba treintita a mi abuelo y a mí en Novedades:

"Desde la princesa altiva
a la hija de un pescador..."

¿Eh? Pa eso todas hemos sido siempre bolcheviques

p. 25

1.2.3.- La educación

María del Pilar Oñate proporciona un resumen de la situación educativa de la mujer a principios de siglo, a través de la imagen que de ella se da en la literatura:

Muy lentamente, sobre todo si se compara su ritmo con el de otras naciones, había tenido lugar en España la ascensión de la mujer a más alto destino. Al final de la centuria la instrucción elemental era común para las mujeres de clase alta y media; pero esta educación, limitada a lo que solía llamarse adorno, era, más bien que medio de ganar la vida, ornato destinado a hacer que las muchachas de elevada posición brillasen en los salones y las de clase media se luciesen en tertulias cursis. El fin, no siempre logrado, de esta superficial cultura femenina era ayudar a la pesca del marido; pues se seguía considerando como única carrera de la mujer el matrimonio. Por eso el ideal de la mujer consagrada al hogar informaba las obras no solo de autores de espíritu tradicional, como Gabriel y Galán, sino de otros más avanzados en sus opiniones políticas (4)

Angela, el personaje de ¡Déjate querer, hombre!, se ponía a sí misma como ejemplo de la educación burguesa cuando estudia

mos, páginas atrás, la imagen de la jovencita tradicional. A ella le había resultado muy insuficiente y buscaba el medio de atenuar las deficiencias para desarrollar una vida independiente.

Pero aún sin alejarse del ámbito hogareño empiezan a aparecer opiniones que señalan lo positivo de una educación más completa. Manuel Bueno da la suya desde el punto de vista del varón que tiene que compartir su vida con una mujer más o menos instruida:

Si la mujer española no adoleciese, en general, de una falta de sentido crítico deplorable, se habría dado cuenta ya de que el éxito, en todo, es menos de la presencia que de la palabra. De un cuerpo bello podemos cansarnos, pero, lo que no fatiga nunca es una inteligencia que, sin salir de lo humano, se renueva todos los días. No es indispensable que la mujer acumule la erudición de un sabio, ni se haga notar por su originalidad intelectual. Basta con que esté un poco informada de lo que se piensa en el mundo a propósito de unos cuantos problemas atañedores a la cultura y a la moralidad. (...) Una mujer que nos abrumase dentro del hogar con el peso de sus lecturas, acabaría por hacerse aborrecible. Pero, entre ese empaño libresco y la total penuria intelectual, hay un término medio al que se puede llegar nada más que con un poco de esa curiosidad que la mujer malgasta en afanes mindsculos. Está bien que sea deportista, que beba y fume si eso la agrada, pero, yo creo que sería más atrayente si aprendiese a discurrir con un poco de independencia. (5)

En Todo Madrid le sabía..., Diosita quiere parecerse a la mujer medianamente instruida que propone Bueno. Su futuro será el matrimonio y para él se la ha preparado, mas ella no es apática o indiferente. Encuentra que el mundo en el que vive está cambiando y desea entender esos cambios:

DIOSITA: ¿Si yo supiera qué es lo que me importa?

Ahora mismo estaba leyendo un libro de sociología, del marxismo, del sindicalismo...

PACO: ¡Buena diablura!

DIOSITA: ¿Por qué diablura? Esas cuestiones preocupan hoy al mundo entero y no me parece extravagancia ni pedantería el desear enterarme siquiera de lo que es eso.

PACO: No, no...

DIOSITA: ¡Pues leo..., y no me entero! ¡No tengo preparación necesaria para enterarme!

p. 7

Diosita es consciente de estar mal preparada intelectualmente, pero hay que hacer notar que con la idea de la falta de instrucción coexistía otra para explicar el bajo rendimiento de la mujer: la falta de capacidad intelectual innata. Mary Nash nos da un panorama de esta concepción:

La cuestión de la inferioridad intelectual de la mujer con respecto al hombre fue muy debatida en la Europa y Estados Unidos del siglo XIX. Esta polémica llegó a tener cierto eco en España.(...)

A pesar de los múltiples argumentos en contra y de las denuncias de muchas mujeres de la talla de Concepción Arenal y Emilia Pardo Bazán, siguió persistiendo una amplia duda por parte de la mayoría de la población española sobre el potencial intelectual de la mujer, lo cual, a la vez, se convierte en argumento para consolidar la división sexual del trabajo y la tradicional distribución de los papeles sociales. Aún durante los años 30 de este siglo, concretamente durante el período de la Segunda República, encontramos una continua adhesión a esta idea en diversos sectores de la sociedad española. La aceptación de la inferioridad femenina es además interclasista,(...)(6).

Lo expuesto anteriormente hace muy verosímil este diálogo de Madriñeña bonita. Han llamado a un médico y acude Carmen. Ante el asombro de Carlos, ella reacciona con algo de agresividad porque flota en el ambiente el cuestionamiento sobre la capacidad

femenina para encarar una carrera y más, para ejercer una profesión:

CARLOS: Pero... ¿usted es médico?

CARMEN: Sí, señor.

CARLOS: ¡Hay que ver!...

CARMEN: ¿Hay que ver qué?

CARLOS: ¡Perdone! Fue una ligereza, una demostración de mi asombro...

CARMEN: ¿También es usted de los que se asombran todavía, en estos tiempos, de que las mujeres ejerzan una profesión o una carrera? (Burlona) ¡Hay que ver!

p. 38

Todavía en 1936 sigue siendo de interés este tema, a juzgar por un artículo de R. Remartínez. En él se defiende la capacidad intelectual de la mujer:

Bien que la mujer es con frecuencia de menos rendimiento intelectual que el hombre, pero hay que tener en cuenta el factor ancestral de su defectuosa educación mental, la falta de hábito o entreno para el estudio, la escasa instrucción recibida en la mayoría de los casos, etc. Ejemplos se han dado, harto numerosos, que evidencien que cuando la mujer tiene suficiente base de preparación intelectual es capaz de dar un rendimiento por lo menos comparable al del varón sino superior en algunos aspectos. (7)

Un poco más adelante el autor disminuye su entusiasmo, por si alguno pudiera considerarlo excesivo:

(...) con todo, repito, es de creer que con la base de una suficiente preparación mental, estudios, emancipación social, etc., la mujer sea capaz de casi el mismo rendimiento intelectual que el varón en muchos casos. (8)

Las obras dramáticas de este período presentan una imagen muy simpática de la mujer que estudia. El hombre no sólo ter-

mina aceptándolo sino también admirándola por estudiar. Es lo que pasa con Miguel, en Han cerrado el portal:

MIGUEL: ¿Tiene usted que madrugar?

MARISA: Bastante. Por necesidad. Por salud. Me gusta estar alegre, y sin salud no hay alegría. Pero a las once se acaba mi lectura física. Hasta las dos voy a la universidad.

MIGUEL: ¿Estudia usted?

MARISA: Letras. (Pausa. Él se ha quedado contemplándola) ¿Qué piensa usted?

MIGUEL: Que empiezo a reconciliarme con las modernas girls.

p. 14

La cuestión de la supuesta inferioridad no se refleja en los textos. Cristina es una excelente estudiante de Derecho y el orgullo de su madre, María "la Famosa"; las chicas de Estudiantina se destacan sobre los chicos y en Tú, el barco; yo, el navegante..., Matilde se jacta de la superioridad que demuestra la mujer en los deportes y en el ámbito universitario. Habla de unos premios:

MATILDE: (...) Eran tres y los hemos llevado tres chicas. Los muchachos estaban negros... ¡Les podemos en todo!

p. 22

El tipo de muchacha con buena instrucción, amante del deporte y que empieza a descollar en alguna actividad de las ciencias o las artes, tiene su correspondencia en la realidad. Emilio Miró aporta un ejemplo al hablar de un grupo de poetas espasolas:

La excepción femenina es Concha Méndez, esta muchacha de la burguesía madrileña que refleja lo que en su clase era o empezaba a ser práctica habitual en los fines de semana, en las vacaciones: esquí para el invierno, natación para el verano. (9)

En la encuesta que el matrimonio Martínez Sierra realiza en 1917 sobre el avance de la mujer, María de Maeztu señala como uno de los mayores logros la conquista de una posición en el campo educativo:

Es verdad que todavía hace unos años había en España el prejuicio de que la ignorancia era como la belleza o la fortuna, una probabilidad más para el matrimonio. Recuerdo que cuando yo empecé a trabajar, muchos padres, celosos de sus deberes, se negaban a que sus hijas siguieran una carrera científica o literaria, por temor a perjudicarlas. Hoy ya no se registra ni un sólo caso. (10)

El entusiasmo y el optimismo de María de Maeztu son sentimientos compartidos por muchos de los intelectuales: la mujer tiene tanto derecho como el hombre a disfrutar de los bienes de la cultura. Su participación debe llegar a los más altos niveles, por ejemplo, a la Academia. Cristóbal de Castro defiende brillantemente esta idea en un artículo del ABC, fechado en 1931:

¿Por qué la Academia Española no abre sus puertas a la mujer?... ¿Acaso tal problema, puramente intelectual, puede trocarse en una lucha de sexos? Este rigor que, hace unos años -cuando fue rechazada la candidatura de doña Emilia Pardo Bazán-, se apoyaba en la hostilidad, o en la indiferencia del ambiente, no tiene justificación hoy en día. Entonces la mujer estaba recluida en el hogar. Sus funciones intelectuales, oscuras, precarias, se hallaban tuteladas, dirigidas por el varón. No había escalado aún las Universidades, ni los Ministerios, ni los Bancos, ni los Ateneos. Pero, ¡hoy! Hoy la mujer comparte con el hombre la vida pública de España. El periódico, el libro, la conferencia, se nutren tanto de mujeres como de hombres. Hay abogadas, médicas, ingenieras, catedráticas. El gineceo se ha trocado en Lyceo... (11)

En un artículo del ABC de febrero de 1936, López Montenegro otorga su apoyo a doña Blanca de los Ríos, aspirante junto con José María Pemán, a ocupar una vacante en la Academia de la Lengua. Una de las razones que expone podría resumirse en que el ingreso de una mujer a la Academia sería un acto de justicia:

Segunda. Su condición femenina. Siempre fue tema de batalla entre los académicos el ingreso de la mujer en el santuario del idioma, y así se consumó la injusticia de rechazar a doña Emilia Pardo Bazán. Pero los tiempos han cambiado radicalmente, y hoy llegan las mujeres a unas zonas sociales que hace veinte años parecían inaccesibles. La Academia Española le debe ese tributo a la mujer, y ninguna más representativa que Blanca de los Ríos, literata sin afán de exhibicionismo, sin la menor pedantería ni la claudicación más leve de su feminidad. (12)

Muy importante resulta el que se deje de considerar a la educación como un adorno para la mujer y se la mire como el medio a través del cual podrá conseguir trabajo y dignidad. Todas las clases sociales pueden beneficiarse con esta nueva perspectiva, por eso María intenta que las niñas más pobres del barrio comiencen por aprender a leer y escribir, en La mercería de la Dalia Roja:

MARÍA:(...) Sontaos a escribir en seguida y silencio absoluto. Hoy día no puede la mujer carecer de la instrucción necesaria para hacer frente a la vida.

p. 58

Jerónimo, en El rey negro, busca una mejor salida para Auxilio que el servicio doméstico:

JERÓNIMO: Nada; que yo me interesaba muchísimo por la situación de esta pobre criatura, que lo pasaba tan mal en la casa donde prestaba sus servicios, la he buscado un sitio en donde podrá estar y en donde

podía adquirir la preparación necesaria para ganarse la vida.

(...)

Se trata de una de las becas de la Fundación Escoriaza.

(...)

Un internado donde las muchachas pueden permanecer hasta los 23 años, y donde aprenden corte y labores y pueden, si son estudiosas, hacerse maestras y practicantes y qué sé yo. (A Auxilio) Tengo yo verdaderos deseos de que estudies, de que te ilustres, de que te hagas una mujer de provecho.

p. 990

Las tres Marías adoptaron a Rosalinda cuando fue abandonada de recién nacida. Ellas trabajaron toda su vida y están orgullosas de poder mandar a la chica a la universidad. A un vecino le resulta chocante que estudie Medicina:

DUQUE: Convertir a las mujeres en eruditas antipáticas haciéndoles perder su femineidad; la mujer ha nacido para cuidar sus hijos, su marido, su hogar. ¡No puedo ver a las mujeres sabias!

CABEZA: ¡Ahora impone la vida, señor Duque, que las mujeres sepan ganarse el pan! Porque es el mundo tan distinto de hace treinta años, es que sólo aprendían las señoritas a cantar al piano el "Vorrey morire cuando tramonta il sole..."

(...)

JOSEFA: ¿Y porque sepa ganarse el pan honradamente es insuportable y antipática nuestra Rosalinda? ¡Amos, que parece mentira, señor Duque, que una persona de sus alcances y tan principal diga esos disparates!

p. 59

Cecilia, en No juguéis con esas cosas, puede independizarse porque tiene los suficientes conocimientos como para conseguir un buen empleo. Carola, que ha quedado huérfana en Mi chica, no desea depender de sus tíos sino ganarse ella la vida. Su educación le permite aspirar a un cargo importante, mientras.

la pobre Dositea -su contrapunto- por su instrucción incompleta sólo puede aspirar a ser doncella o cocinera.

En Marcelino fue por vino encontramos un caso que sale fuera de lo común. Rocío intenta educar a su sobrina como a una muchacha moderna, pero los métodos que emplea son francamente grotescos;

ROCÍO: (Con furia) ¿Esta?... ¿Como esta?... ¡Esta no coserá en su vida, so antiguo!... ¡Digo: pue me-núo regalo le compré ayer pa que se vaya acostumbrando a tener cultura!

PILITA: (Entusiasmada) ¿Un regalo?

ROCÍO: (Sacando unas gafas grandes y redondas) Tómame: pónelas.

PILITA: (Levantándose aterrada) ¡No!

ROCÍO: ¿Cómo que no? (Se las pone) ¡Como te las quites, te oslomo! (Acongojada) ¡Hija mía, si te viera tu padre!... ¡Por la gloria de mi madre que es un dentista!

PILITA: ¡Ay, qué mareo!... ¡Ay, qué mareo!...

ROCÍO: Pues hija, to los hombres de talento las llevan; no sé por qué tú no vas a llevarlas. Ahora te voy a comprá.

MARCELINO: Un violín, un bantón y un perro.

p. 973

La tendencia de las obras de este período es ampliamente favorable a la educación más completa de la mujer. El diálogo anterior desentonaría si realmente estuviera en contra de la ideología general, pero esta parodia sobre la adquisición de la cultura no apunta a desacreditar a Pilita, la chica que debe acceder a ella, sino a su tía, quien justamente por no tener una educación adecuada incurre en excesos. Rocío es la caricatura de una mujer humilde e ignorante, de extrema izquierda, que quiere imponer corrientes feministas sin comprenderlas del todo. Por eso apela a lo más superficial, como las gafas. De todos modos, Muñoz Seca y Pérez Fernández no pretenden censurar la ins-

trucción femenina, que en otras comedias aplauden, sino a las ideas izquierdistas; para eso colocan como contrapunto de Rocio a Marcelino, profundamente conservador, y que en la comedia re presenta la cordura. El crítico Díez Canedo también señala el elemento caricaturesco que preside las extremas y fluctuantes convicciones políticas de la protagonista y cuyo fin es provocar la risa en el espectador:

Su mujer, que al principio era "disolvente", hasta el punto de no consentir en la taberna faldas de sacristán, y luego se vuelve de "orden", y más tarde de vivas subversivos, tendrá la quietud suficiente para prescindir de "ideas" y dedicarse a la pianola. Da gusto ver las cosas así. Los autores no han pretendido, sin duda, poner una pica en Flandes; se han contentado con brindarle la faena a su tendido predilecto, esperando que le agradezcan las intenciones. (13)

El personaje anterior mostraba un violento rechazo hacia las costumbres tradicionales, como aprender a coser, y las damas de sociedad de Escuela de millonarias coinciden plenamente con él.

Los padres de Manuela, nuevos ricos, quieren que su hija se destaque por su aire moderno y piden ayuda a mujeres expertas:

MANUELA: De pie no estoy mal. Gané unos juegos florales. Y además digo versos y toco el piano.

MISS EUROPA: ¡Qué horror! Una mujer moderna no debe nunca tocar el piano, ni mucho menos decir versos. Hoy la mujer debe hablar de filosofía y de política, de la cuestión del desarme, de Herriot, y de Von Papen.

MANUELA: Sí, señora, hablaré lo que pueda...

DUPONT BIS: Y sobre todo, nada de frases amables. Muy seca, muy malas contestaciones y mandando a paseo a la gente.

DUPONT: Ordinaria, ordinaria, ¿comprende usted? Eso da carácter.

MANUELA: Anda, si eso es muy fácil.

ROBERTO: ¡Dios mío, la van a dejar buena!

p. 34

La obra satiriza a algunos grupos de la alta burguesía para los que la educación y la cultura son signos de modernidad, pero que las emplean frívolamente, como unas variables más de la moda.

Sin embargo hay una característica en el fragmento anterior que también otras obras recogen como signo de los tiempos; nos referimos a la falta de urbanidad atribuida a la juventud. En Los mártires de Alcalá se lamenta el cambio.

Rosita, en La marimandona, es un ejemplo de que las normas de cortesía están ausentes de los programas educativos:

PAZ: ¡Aquí la tienes, Roso, aquí tienes a tu nieta!
¡Carne de tu carne y hueso de tus huesos!

ROSO: ¡Qué guapa!

BUENAVENTURA: No pue negar que es de nuestra familia.

PAZ: Sí, pero ésta es otra cosa. Se la ve otro aspecto, otro aire de señorío. ¡Se la ve otra educación! Anda, rica, dale un beso al abuelo.

ROSITA: ¡No quiero, no me da la gana!

PAZ: ¿Ves? ¡Otra educación!

p. 38

A pesar de esta y otras quejas circunstanciales, el balance es muy positivo con respecto a la educación moderna. Lo confirma María, en He encontrado una hija. Aunque su comportamiento es tradicional hasta en los errores, a la hora de preparar a su niña para la vida, la madre opta por lo moderno:

MARÍA: Sí; haremos con ella una muchacha buena, hacendosa, culta, pero moderna: fuerte y sana...

p. 18

1.2.4 - Intereses e inquietudes

Según María Teresa, en Las doctoras, las actividades de la mujer pueden desarrollarse en un amplio espectro:

MARÍA TERESA: La vida moderna rompe las cadenas que esclavizan a la mujer. Todos los caminos de la vida deben ser accesibles para ella. Esposa, madre y doctora. ¿Por qué no?

p. 15

Aunque termina por dar prioridad a sus funciones de esposa y madre, también es cierto que mientras ejerce su carrera es una excelente profesional.

Aurelia es una actriz de prestigio en Mamá Ilustre. Como mujer moderna, ella se prepara con entusiasmo para interpretar a un personaje que ha llegado muy alto en su profesión:

MANOLO: ¿Y qué tipo? ¿Vampirosa? ¿Mujer fatal?

AURELIA: Cursilerías, no. Las mujeres fatales han pasado de moda. Hoy día para los hombres, la novia formalita con quien se van a casar..., esa es la única fatal.

MANOLO: Entonces...

AURELIA: Tipo nuevo. Mujer de acción. Millonaria, dueña de una Banca. Tiene a sus órdenes un ejército de empleados. Y un día surge un conflicto.

MANOLO: ¿El amor?

AURELIA: No; la baja del cambio. (...)

p. 33

La obra anterior no pretende crear ninguna polémica sobre el ascenso de la mujer a las esferas del poder económico. Sólo presenta un caso posible. Aunque este apartado no tocará el mundo del trabajo, señalaremos que Laura, en Llévame, en tus alas, es también activa empresaria.

La pasividad no es una característica de la mujer moderna. Por eso Milagritos, en El niño se las trae, intenta contribuir con su trabajo para mitigar la ruina familiar. Es torpo y poco preparada, pero le sobra voluntad y empuje. Pide que se la tenga en cuenta, pues no es un objeto de adorno:

MILAGRITOS: Nada de niña, ¿zabez? Mujer. Y mujer de mi tiempo. Que no te digo que yo zea una zeñorita Kent, ni una Clarita Campoamor, pero tampoco zoy la tonta pelá...(...)

p. 39

Aunque sea un personaje cómico y no logre grandes triunfos, Milagritos tiene espíritu de lucha y más criterio que los hombres de la casa.

El dinamismo y la falta de prejuicios de Solita escandalizan a la aristocrática y mandona señora de ¡Caramba con la mar-quesa!, pero Ana María, que ha sufrido muchas veces las arbitrariedades maternas frena una indignación que no tiene razón de ser:

ANA MARÍA: No te escandalices, mamá. Es una impetuosidad de una chiquilla moderna. Los tiempos cambian, y hay que ir desprendiéndose de ranciérras que no son de la época.

p. 63

Blanquita, criada como una señorita de la alta burguesía que aspira casarse con un noble, abandona los sueños de grandeza de su madre por ser anacrónicos, en Vivir de ilusiones:

BLANQUITA: Perdóname, mamá; pero yo no quería morirte aquí, viviendo de una ficción permanente y es forzándome en sostener una mentira inútil, cuando tantas muchachas humildes y pobres como yo salen con su solo valer a luchar heroicamente con la realidad y con la vida.

LEONOR: ¿Le llamas mentira inútil al deseo de elevación y de nobleza?

BLANQUITA: Pero ¿qué más nobleza que vivir con honradez la vida verdadera?... ¿qué hacía yo aquí, mamá, esperando con ansias estériles al príncipe azul de tus ensueños? Príncipe azul que nunca llega.

p. 1097

Aurora tomará el mismo camino que Blanquita en El río dormido. Para ello deberá enfrentarse con el padre, pero contará con la ayuda de su madre, mujer de gran sensatez.

A veces lo que se emprende no es tan trascendente como un cambio radical de vida sino algo más modesto, por ejemplo una actividad deportiva. Sin embargo también esto es considerado un signo de la mujer moderna. En varias obras, el ideal de un cuerpo fuerte y sano aparece como un bien deseable. En la revista Las de los ojos en blanco, una profesora de gimnasia dictamina que la fuerza y la agilidad ya son elementos de seducción.

1.3.- Aceptación o rechazo de la nueva imagen

En varios de los ejemplos anteriores encontrábamos a los padres expresando su congoja, resignación o entusiasmo ante las nuevas ideas de las muchachas. En este grupo agregaremos las opiniones del hombre que busca a la mujer como pareja. Aquí es donde se encuentran más sentencias negativas, pero salvo en Las doctoras o en Tú, el barco; yo, el navegante...., en las que lucha la postura tradicional del varón contra la progresista de la mujer, con el triunfo relativo de la primera, el resto de juicios negativos están a modo de leve crítica de costumbres sin importancia para la acción; más aún por estar fundados en aspectos puramente accesorios de la moda, como si el hombre sólo se

interesara por lo más superficial del mundo femenino.

1.3.1.- Aceptación o rechazo por parte del varón

Un buen ejemplo de lo anterior aparece en Mamá ilustre. El diálogo se da entre dos muchachos jóvenes:

LUIS: Detesto la mujer moderna. En cuanto se visten el mismo traje, se depilan igual y van al mismo peluquero, todas parecen la misma. Han llegado a la cara única. Para mí que las producen en serie.

MANOLO: Ya. Tú prefieres la mujer siglo XIX. Opulencia y cantidad.

p. 30

Luis se queja de la moda y Sergio, en Usted tiene ojos de mujer fatal, de los deportes. Él acaba de rechazar a una de sus innumerables conquistas porque detesta esa afición:

SERGIO: No quiero saber nada de ella. Se trata de una de esas muchachas, que ahora se estilan tanto, que toman baños de sol, nadan, gastan boina, leen a Freud y se pasan el resto del día encaramadas en su coche.

(...)

Dicen que ese tipo de mujeres es un producto de la última guerra, pero yo me pregunto si han muerto nueve millones de hombres sólo para que unas cuantas señoritas gasten boina.

p. 272

Sergio utiliza la ironía y el sarcasmo, pero José María, en Memorias de un madrileño, será todavía más cruel:

JOSÉ MARÍA:(...) Yo salgo algunas veces con amigos que se juntan con unas muchachas de estas que ahora ni se llaman novias, y como tampoco pueden llamarse amiguitas..., se llaman camaradas, que no sabe uno lo que es. Es decir: sí lo sabe; pintado el pelo,

pintada la cara, los labios, las uñas, las cejas, sin caérseles el cigarrillo. Bebiendo cerveza y licores fuertes, leyendo unos libros que a uno mismo, con ser hombre, le da vergüenza: El amor en Rusia, El amor en el comunismo, El modo de no tener hijos, y yo creo que hasta el modo de no tener padres. A mí me asquean. ¿Cómo puede pensarse en que una de esas mujeres pueda ser la mujer de una casa..., la madre de unos hijos? (...)

p. 85

Manolo y José María, los dos hijos extramatrimoniales, son ejemplos de adhesión incondicional a las formas tradicionales y de fiera intolerancia.

Tampoco es muy abierto el personaje siguiente de La razón del silencio. Agrega como detalle una división de la mujer moderna en dos categorías, ambas negativas según su punto de vista:

MANOLO: Es que eso no es casarme. ¡Ca, de ninguna manera! Es mucho "polissoir", y mucha melenita en "coup de vent", y mucho "cock-tail"; y si tiro por la otra banda, es también mucho "ganar su vida por su propio esfuerzo", y mucha intelectualidad y mucho voto femenino... ¡Que no, que no!

p. 17

Fernando vuelve a unificar la división de la cita anterior bajo el rótulo de frivolidad, característica de todas las mujeres, si nos atenemos a sus tajantes opiniones en Las doctoras:

FERNANDO: (...) La mujer es ahora como hace mil años. Tú dile a una de estas sabias que es muy inteligente y muy culta y te dedicará, desde luego, una sonrisa de reconocimiento. Pero una sonrisa un poco desdeñosa, desilusionada. Dila, en cambio, que lleva el pelo muy bien ondulado, que viste con suprema elegancia, que es muy bonita, y te abrirá su corazón como una rosa bañada de luz.(...)

p. 10

Por los ejemplos anteriores podemos notar que un tipo de muchacho se muestra francamente reaccionario frente al nuevo aspecto de la mujer. En Mamá ilustra, la crítica no tiene importancia, salvo para hacer presente la intransigencia de Luis; tan poco en el caso de Sergio, pues sólo refleja el cansancio de un hombre que concibe a la mujer únicamente en función de amante ocasional. Manolo y Fernando representan al varón que prefiere la imagen tradicional, y el personaje de Las doctoras ve cumplido su sueño cuando la novia abandona el trabajo para casarse. En cambio la dura intolerancia de José María anticipa la muerte de una muchacha. al rechazarla, no por moderna sino por su oscuro pasado. Ninguno de ellos tiene altura moral para ser ejemplo. La danza de los valos proporciona una nueva perspectiva:

LEOPOLDO: (...) Pero a mí la generación nueva me parece una conspiración contra la nuestra. Cada vez que me encuentro con dos jóvenes, de cualquier sexo que sea, hablando entre ellos, me parece que están hablando mal de mí. ¿A usted no le pasa esto? Y es natural, Viñas. Yo no entiendo casi nada de lo que hacen: desayunan fruta, le echan limón al té, las mujeres no se ponen medias, los hombres se escotan. ¿Usted entiende esto?... Y luego esa falta de principios fijos, esa movilidad imposible de seguir. ¿Qué puede esperarse de una generación que a un rizado de pelo que dura cuatro meses le llaman "la permanente"?

p. 411

Leopoldo tiene cuarenta años, no es ningún anciano, pero las diferencias de su mundo con el de la sobrina hacen que se sienta así. Esta confrontación es más dolorosa porque una la nostalgia motivada por la pérdida de la juventud y el hecho de estar enamorado de la muchacha, aunque él mismo se niegue a asumir esta realidad.

Las reflexiones de Leopoldo no tienen la arrogancia de la mayoría de las citas anteriores, por eso suenan más sinceras; no son un panfleto ideológico que recoge lugares comunes sino una confesión al amigo. Y en ella Leopoldo manifiesta su miedo. Él no está por principio en contra de los jóvenes, pero siente que ellos, con su fuerza, su pujanza, su falta de prejuicios y su frescura, lo enfrentan, lo excluyen de la juventud como de una fiesta. Leopoldo no los entiende, pero esto no significa que sean peores sino distintos y esa diferencia es terrible para él pues indica que ha dejado de ser como ellos, ha dejado de ser joven.

Cuando las protestas vienen por el lado de los jóvenes, como en la mayoría de los ejemplos, también nacen muchas veces del temor. El rechazo de lo nuevo surge del miedo al cambio, a perder el cómodo rumbo establecido, a tener que cuestionar la inalterabilidad de los propios parámetros. Esta situación crea angustia y una forma de contrarrestarla es negar validez a la conducta ajena, sobre todo si el cambio viene de la mano de la mujer.

Un proceso está en marcha y las modificaciones se producen con tal rapidez que resulta difícil asimilarlas. Viñas, el sensato confidente de Leopoldo, trata de serenoarlo con su simple y práctica visión de la vida. Viñas no se asusta de nada, acepta el mundo como es:

VIÑAS: Ahora se vive más de prisa. Yo tengo una hija de veintitrés años que es piloto aviador, y otra de veinte que se ha comprado una moto, ¡cuando yo pienso que su madre tenía treinta años cuando se casó y en el viaje de novios la tuve que tapar los ojos para que entrara por la puerta giratoria del "Palace"!

Un criado de Han cerrado el portal señala a la niña de la casa el lado positivo y el negativo de las nuevas costumbres, cuando desapruueba el que ella insista en parecer frívola y alocada:

CURRO: Porque me aflige verla empeñada en decir cosas que no siente. La señorita se quiere convencer de que es una señorita muy moderna... y no.

MARISA: ¿Cómo?

CURRO: Que no es verdad. Que la señorita tiene de moderna lo que de moderna debe tener. La señorita no necesita andadores para ir por la vida y si el día de mañana -Dios no lo quiera- la ilustre casa de su señor padre se viniese abajo, la señorita sabría desenvolverse como nadie y ganarse la vida mucho mejor que el señorito. Esto es lo que tiene de moderna la señorita. Lo que todas debían tener, y que para eso es el progreso y la educación. Pero la señorita tiene otras muchas cualidades que no abundan. La señorita es... muy femenina.

p. 7

Curro está a favor de la educación y el trabajo. También Alfredo, en Las doctoras, prefiere la mujer culta, con capacidad de discernimiento y comprensión:

ALFREDO: En cambio a mí me encanta el avance feminista. Tener por compañera a una mujer instruida, que le comprenda a uno!

p. 9

Su actitud difiere mucho de la de Fernando, que mira con desconfianza al nuevo tipo:

ALFREDO: Qué quieres...; me encantan las mujeres de ahora... ¡Tan instruidas! Me embobo oyéndolas hablar. Sus labios me parecen páginas de un libro.

FERNANDO: A veces, demasiado leído.

p. 10

1.3.2.- La búsqueda de la propia certidumbre

El personaje de la cita anterior se casa con una doctora en medicina. Hacia el final de la obra la esposa confiesa sus dudas de ser la mujer que él deseaba, le dedica demasiado tiempo a su carrera y poco al marido, teme que el hombre, de poder optar de nuevo, eligiera una sencilla ama de casa.

La muchacha se queda con su angustia y sin solución, aunque en su caso no sería muy difícil conciliar las dos funciones. Pero la obra, que muestra mujeres más valiosas que los hombres -instruidas, responsables, valientes-, parece creer en una incompatibilidad entre el ejercicio de la profesión y el matrimonio. Y decimos "parece creer" porque la exposición de la ideología es poco clara. Quizás esto refleja mejor esa coyuntura sociológica que una afirmación o una negación rotundas. El cambio está produciéndose, todavía no se ven bien los resultados. La cautela no debe, pues, extrañarnos.

Hay otro personaje que duda como el anterior de Las doctoras. Es Refugio, en Tú, el barco; yo, el navegante... Su inquietud surge ante la elección de un modo de conducta.

Refugio lucha por liberar a la familia de la oprobiosa tutela del amante de la madre; Matilde, la hermana, también lo odia, pero en vez de rechazarlo, lo engaña y aprovecha su dinero. Para Refugio es un comportamiento inmoral, para Matilde un cambio de conducta propiciado por los nuevos tiempos:

MATILDE:(...) Piensa en lo que te he dicho y no seas melindrosa. ¿Es que supones que la mujer, para vivir con libertad y andar sola por el mundo, no tiene que dejar a un lado los escrúpulos? ¡Como los hombres, chica!... ¡Tan frescas y tan desaprensivas como ellos!...(.)

(Y se va por el foro, tan desenvuelta y decidida co

mo entró. Refugio, sola en escena, dice, pensativa)

REFUGIO: ¿Tendrá ella razón? ¿No habrá más remedio que renunciar a los escrúpulos (Como rechazando tal idea.) ¡No, no! ¡Sería repugnante!... Mejor volver a lo antiguo... (Con un gesto de resolución y energía) ¡Tampoco!... ¡Aquí, peleando! ¡Ya veremos quién está en lo firme!

p. 25

Refugio se enamora de un antiguo compañero que ha caído en la delincuencia, lo salva y lo protege. Así el autor cree cumplir con la tesis de la comedia: el amor hace a la mujer esclava del hombre. Esto no es una consecuencia de la acción sino una declaración del personaje. Lo que la acción sí entrega es la imagen de una muchacha que lucha tenazmente contra un mundo hostil, que lo hace dentro del campo profesional antes vedado a la mujer y que no quiere renunciar a sus convicciones éticas. Una conducta equidistante a la vez de la de su tradicional madre, que vive de un amante, y de la de su desaprensiva hermana que hace uso de la seducción para conseguir beneficios. Entre estos extremos, Refugio busca el equilibrio.

NOTAS

- (1) CIPLIJAUSKAITĖ, Birutė; La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista. Edhasa, Barcelona, 1984, p. 22
- (2) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España, CVS Ediciones, Madrid, 1975, p. 118 (1ª edición, 1919)
- (3) DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo I, p. 280 (Corresponde a. El Sol, 19 de febrero, 1935).
- (4) ONATE, María del Pilar; El feminismo en la literatura española, Espasa-Calpe, S.A. Madrid, 1938, p. 201
- (5) BUENO, Manuel; "Espíritu y materia", ABC, 3 de marzo de 1933, p. 3
- (6) NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936) Antropos, Barcelona, 1983, p. 13
- (7) REMARTÍNEZ, R; "Preguntas y respuestas", Estudio, nº 151, mayo de 1936, Referencia de Mary Nash, obra citada, p. 73
- (8) REMARTÍNEZ, R; artículo citado, referencia de Mary Nash, obra citada, p. 74
- (9) MIRÓ, Emilio; "Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960", Literatura y vida cotidiana, IV Jornadas de investigación interdisciplinaria, Universidad Autónoma de Madrid, 1987 p. 310
- (10) MARTINEZ SIERRA, Gregorio; La mujer moderna, Renacimiento, Madrid, 1930, p. 103
- (11) CASTRO, Cristóbal de; "El sexo y la Academia", ABC, 22 de febre de 1931, p. 11
- (12) LÓPEZ-MONTENEGRO, Ramón; "Castilla por Doña Blanca", ABC 27 de febrero de 1936, p. 3
- (13) DÍEZ CANEDO, Enrique; artículo de La Voz, del 21 de julio de 1935, en obra citada, tomo III, p. 320

	Págs.
2.- La mujer y el trabajo	582
2.1.- Inserción de la mujer en el mundo del trabajo	589
2.1.1.- Actividades rurales	589
2.1.2.- Servicio doméstico	593
2.1.2.1.- Portera	605
2.1.2.2.- Manicura	606
2.1.3.- Costura	608
2.1.3.1.- Modelo	611
2.1.4.- Obrera de fábrica	612
2.1.4.1.- Cigarrera	614
2.1.4.2.- Anexos	616
2.1.5.- Actividades comerciales	616
2.1.5.1.- Anexos	621
2.1.6.- Empleada administrativa	625
2.1.7.- Ocupaciones infrecuentes	635
2.1.8.- Actividades artísticas	637
2.1.9.- La mujer profesional	646
2.1.9.1.- Maestra	646
2.1.9.2.- Catedrática	648
2.1.9.3.- Enfermera	650
2.1.9.4.- Médica	651
2.1.9.5.- Farmacéutica	652
2.1.9.6.- Abogada	653
2.1.9.7.- Licenciadas y doctoras	654
2.1.9.8.- Periodista	655
2.2.- Mujeres y varones frente al trabajo femenino	656
2.3.- Tres mujeres en conflicto por su trabajo	666
Notas	676

Desde la posición actual en que, al menos en teoría, la mujer tiene acceso a todas las formas laborales, resulta un poco difícil pensar que hasta hace un siglo y aún después, era considerada por los demás y por sí misma como un ser lleno de carencias, que necesitaba de la protección masculina para subsistir y cuyas únicas funciones -no por únicas, bien cumplidas- eran las de esposa y madre.

La concepción de rígida distribución de papeles -división de esferas- que asigna a la mujer el cuidado del hogar en forma primordial y casi exclusiva, surge con las modificaciones históricas que van de una sociedad agrícola y rural a otra industrializada y burguesa. En la primera, la familia era una unidad de reproducción y producción en la que el sector femenino participaba ampliamente, pero la consolidación de la fábrica, la concentración en zonas urbanas y la separación del hogar de los centros de trabajo dificultó la participación simultánea en las dos esferas.

Sin embargo no es completamente cierto que la mujer no trabajara para ayudar y, en algunos casos, para mantener su hogar; sigue existiendo la tradicional jornalera rural o la empleada de servicio doméstico, pero la que pasaba como testigo al nivel de la conciencia colectiva era la de la burguesía, condicionada exclusivamente para el hogar, que a menudo dejaba en manos de mujeres menos afortunadas, quienes sí vivían de su trabajo.

La niña burguesa depende toda la vida del hombre -padre, hermano, marido-, y llega a ser una pesada carga.

La revolución industrial inserta a la mujer humilde en el mundo de la fábrica y allí es codiciada como mano de obra barata, al igual que la de los niños. Los abusos traen una reacción defensiva. Los gobiernos promulgan leyes de protección, y si

bien es cierto que éstas sólo engloban a la obrera industrial y seguían dejando desprotegida la rural o la del servicio doméstico, es un indicio de cambio.

Estos movimientos contribuyen a una toma de conciencia sobre la discriminación existente y ayudan a modificar la posición de las estructuras ideológicas con respecto a los papeles de la mujer dentro de la comunidad.

También se hace patente la importancia de la educación, no sólo por el amplio espectro de mejoras que puede aportar a la vida femenina, sino porque si como madre va a ser la primera educadora, es indispensable que disponga de un buen nivel.

Los avances en la educación le permiten mejorar sus condiciones laborales y ser consciente de su valor profesional. De todos modos, lo que obliga a la muchacha de clase media a zambullirse en el mundo del trabajo es la necesidad material. Después viene la toma de conciencia.

Lo cierto es que los cambios estructurales que afectan a la sociedad cuestionan y destruyen el ideal de la mujer burguesa como "inútil".

Como ya habíamos adelantado, la labranza del campo y las tareas de una casa son las que han proporcionado más puestos ocupacionales a la mujer. En el teatro de nuestro período, el trabajo rural tiene poca representatividad porque lo que predomina es la comedia urbana. Justamente por esta circunstancia, el segundo grupo, relacionado con el servicio doméstico, está muy bien representado. Rara es la pieza ambientada en el hogar burgués que no aporte una criada, aumentando el número con el potencial económico de la casa. Estos personajes casi inadvertidos cuya función es confirmar la jerarquía social de los protagonistas, han sido dejados de lado en el presente apartado. En

cambio se registran los casos en que la acción enfoca en algún momento a la criada para mostrar qué la impulsó a trabajar -El susto-, cómo la tratan sus señores -El amo, Las víctimas de Chevalier-, las mejoras que consiga. -El nublao-, sus aspiraciones -El refugio-, la jerarquización entre criados -El peligro rosa-, la figura del ama, su poder, su generosidad -Julieta y Romeo-, la credulidad de la chica joven y el engaño de los hombres -La guapa-, la complicidad con las señoras -Un adulterio decente- y varias situaciones más.

Lo normal es que la criada permanezca en su posición de personaje accesorio; Carracuca es una excepción al colocar la acción en el mundo de los servidores y ver desde esa perspectiva a los amos. También se destaca la criada confidente, personaje de arraigada tradición -La melodía del jazz-band-; y abunda la versión femenina del "gracioso", que quizás haya aparecido como consecuencia del abandono de estas tareas por parte del varón, -El escándalo-.

Mientras la dama de compañía va camino de la desaparición -La culpa es de ellos-, la manicura o masajista ocupa el puesto de la confidente -Paca Faroles-.

El grupo laboral que sigue por la numerosa participación es el relacionado con la costura y confección de prendas de vestir. En él encontramos a la burguesa de trabajo vergonzante -La risa-, que escasamente sale de apuros; a la costurera esclava -Solera-, a la alegre aprendiz de taller, foco de comicidad de la obra, -¿Sería usted capaz de quererme?-; a la dueña de una pequeña empresa -Como los propios ángeles- y a la rica propietaria de alguna famosa casa de modas -El pan comido en la mano-.

La industria presenta escasa representatividad -Marcelino fue por vino-, salvo la supervivencia de la cigarrera, persona-

je clásico dentro de la literatura española, María la "Famosa".

Detrás del mostrador de un comercio podemos encontrar a la esposa del dueño -María o La hija del tendero-, a su viuda o a alguna separada. En estos últimos casos la mujer toma responsabilidades relacionadas con el campo mercantil de la misma manera que un hombre -La cursi del hongo-, Otro recurso tradicional de una viuda es abrir en su casa una pensión -¡Qué solo me dejas! - ambiente muy empleado en la comedia por el grupo varíopin to que suele convivir en un reducido espacio.

Ser dependienta de comercio o empleada de oficina es la aspiración corriente de la muchacha de clase media. Su sueldo es con frecuencia inferior al de sus compañeros varones, pero así y todo, su aporte es indispensable para mantener el hogar -Siete puñales-. El puesto ideal es el que proporciona el Estado, por eso la vemos prepararse para hacer oposiciones -Una mujer simpática-.

Alguna chica se queja de la monotonía -Eva Quintanas-, pero lo frecuente es que se sientan orgullosas e intenten ser más eficientes que los hombres -El peligro rosa-. También aparece el tipo de muchacha que no trabaja por necesidad sino para gozar de más comodidades -La culpa es de Calderón-.

El ambiente artístico sigue impregnando a la mujer de misterio. Puede ser un personaje mágico como el de La diosa ríe, o una joven injustamente rechazada por un pueblo hipócrita, como en El escándalo. Las obras nos muestran actrices exitosas -Mamá ilustre-, mediocres -En la pantalla las prefieren rubias-, fracasadas -La marquesona- o principiantes -Broadway-. En muchos casos la profesión está íntimamente relacionada con la acción de las piezas en las que intervienen.

La popular "tanguista", a caballo entre la cantante y la

prostituta funciona como un elemento para crear ambiente - Oro y marfil- o como estereotipo de la muchacha buena maltratada por la vida -¡Tómame en serio!-,

Dentro del grupo de las profesiones que requieren una educación específica, la maestra tiene gran representatividad. La gente humilde la admira por su mayor cultura y su independencia -Proa al sol-; sin embargo Doña Higinia, en El paleta de Bórox, lamenta el abandono en que el Estado mantiene a este colectivo.

La profesional universitaria se caracteriza por ser fuerte, valiente y responsable. En el grupo relacionado con la Medicina surgen los ejemplos más destacados -Madrileña bonita-. La abogada también hace sus aportes -Las doctoras-. La periodista se caracteriza por su intrepidez -Rosas de sangre o El poema de la República-.

El proceso de sindicalización da pie a numerosos chistes de actualidad, sobre todo cuando se agremia el personal doméstico, pero a la vez señala una realidad que tiene su peso.

Hacia el final del apartado se agrupan varias opiniones de ambos sexos sobre el trabajo de la mujer. Todavía alguna muchacha de familia venida a menos se niega a emprender la mínima ta rea remunerada -Latigazos-, pero las sensaciones de seguridad -El drama de Adán-, de entusiasmo -Cinco labitos- y de libertad -¡Arriba!-, forman el denominador común.

El hombre puede sentirse humillado -Las doctoras-, demostrar su admiración ante una mujer superior -Madrileña bonita-, o aceptar la situación con sincera camaradería -Estudiantina-.

Como cierre se analizan tres obras que parten de la negativa del varón a que la esposa trabaje. En Las doctoras, la protagonista termina cediendo a la presión, pero luego de demostrar la importancia que tiene un trabajo digno en la vida de la mujer.

En Tu vida no me importa, una muchacha defiende su trabajo, posibilidad de un futuro honrado en el caso en que el hombre la abandone. Y en Venancia, la pitonisa, una joven profesional rompe su noviazgo ante la falta de confianza de su novio. Además exige que su trabajo sea tomado con la misma seriedad que si fuera el de un varón.

A pesar de que la mujer es considerada más apegada a la tradición, en lo que respecta al trabajo resulta ser la que avanza, mientras el hombre se resiste al cambio. Realmente es mucho lo que éste deja de lado, según las quejas de los personajes masculinos: el orgullo de ser el único que mantenía el grupo familiar, la tranquilidad de estar cómodamente atendido, el miedo razonable de contar con menos fuentes de empleo.

Mas ni el hombre ni la mujer pueden volver atrás, es un proceso de desarrollo lento, pero inexorable.

Referencias estadísticas

Ya hemos comentado en la introducción de este apartado que las citas corresponden a los casos más representativos. Aún así quedan incluidas 210 obras que aportan cerca de 360 ejemplos, pues la misma pieza puede presentar dos o más personajes femeninos ejerciendo las mismas o diferentes actividades laborales.

También en el plano estadístico es interesante consignar la opinión mayoritaria a favor de la inserción de la mujer en el mundo del trabajo.

LA MUJER Y EL TRABAJO

2.1.- Inserción de la mujer en el mundo del trabajo

En una investigación de Rosa María Capel sobre el trabajo de la mujer española en el primer tercio de siglo, se da una visión panorámica del ambiente que rodeaba a esta cuestión al comenzar el período que estamos estudiando. El ingreso al campo laboral dependerá de las necesidades de la economía y su relación de oferta-demanda, pero en la elección de la actividad todavía tendrá gran fuerza la ideología sobre la función de la mujer en la sociedad:

Si la evolución cuantitativa iba a estar determinada sobre todo por el desarrollo económico nacional, en la distribución de las obreras por edad, estado civil y sectores económicos, ejercerá un gran peso el concepto sobre la naturaleza de las funciones femeninas socialmente aceptado. (1)

A continuación analizaremos la figura de la mujer en su trabajo. Los grupos se han ordenado desde el ámbito rural al urbano y desde el servicio doméstico a las profesiones liberales.

2.1.1.- Actividades rurales

El agobio, la escasa retribución, la precariedad del puesto -por ser estacional- y las pocas posibilidades de mejora son los determinantes de la labor de la campesina jornalera.

Ya antes de este período se habían levantado voces que denunciaban la extrema rudeza del trabajo rural. Entre ellas, la de Emilia Pardo Bazán, quien señala la ironía que se encierra en negarle a la mujer el acceso a algunas esferas cuando se acepta su inclusión en otras de durísimas condiciones:

En gran proporción del territorio español, la mujer

ayuda al hombre en las faenas del campo, porque la igualdad de los sexos, negada en el derecho escrito y en las esferas donde se vive sin trabajar, es un hecho ante la miseria del labrador, del jornalero o del colono. (2)

En La Eme, Rita puntualiza la función de la mujer en el campo: escardar en los sembrados. Ver llegar a dos muchachas que conducen un coche le produce indignación pues considera que ellas están tergiversando su destino:

RITA: ¡Quitándole el pan a un pobre! Y se quedáis así de tranquilos. Darle un armocafre a ca una y a escardá en los sembrados, que eso es lo que deben hacer las mujeres. ¡El día que yo mande!...

p. 911

Por ser el más rudo, para Rita la Brava, el rural es el único que puede llamarse trabajo. Lo aclara al comentar la actitud de Esperanza, la protagonista, que desea ganarse la vida trabajando como administrativa:

RITA: ¡Mentira! Yo he hablado con ella y ella no quiere trabajá. Ella lo que quiere es colocarse en una oficina, porque dice que sabe francés, inglés, contabilidad y tontería de esa. Si quisiera trabajá echaría mano a un escardillo o una piocha como nosotros.

ORFELIA: Pero, señora, ¿pa usted no hay más trabajo que el del campo?

RITA: Na más.

p. 912

Rita es el personaje cómico de la obra y sus juicios buscan hacer reír, pero a través de ellos se denuncia la dura vida de la jornalera.

Al ser tan ingrato el trabajo rural, las muchachas que pueden, marchan a la ciudad en busca de casas donde servir; o emigran

gran al extranjero. Esto último es lo que hace Milagritos, en Proa al sol, cansada de trabajar sin provecho y amargada por un desengaño amoroso.

La situación cambia cuando la mujer es la propietaria. Fernanda, la protagonista de Por tierra de hidalgos, ve la ruina de su casa y se hace cargo de sacarla adelante. Al principio es rechazada porque rompe los esquemas tradicionales de la señorita inútil, pero los labradores terminan por aceptarla cuando comprueban su real valía:

RAYO: Pero lo evidente fue que doña Fernanda llegó a ver sus tierras como se veía a ella misma, abandonada y en ruina..., pero ese día, de convencerse, de entrar por los ojos la catástrofe de su fortuna, en vez de echar por lágrimas, que era lo propio de una mujer, echó por coraje de macho bravo.

ANTOLÍN: Grandísima verdad. Ese día se despidió de las versiones y de las holganzas de una señoritín ga no muy hacendosa, y encarándose resueltamente con sus tierras, desde ese mismo balcón, dicen que dijo: ¡Tierra de Castilla, ahora, tú y yo!

PATROCINIO: ¡Y a triunfar!

ANTOLÍN: ¡Pero con qué amarguras!... Cuando despidió a los malos administradores y se puso al frente de los jornaleros, como un capataz..., ¡ni más ni me nos!... ¡lo que dijeron de ella, Jesús mío! Roñosa, entremetida, marimacho...

p. 8

Nadala, principal personaje femenino de Fuente escondida, no ha tenido que demostrar su capacidad, porque desde muy joven administra junto con su hermano la hacienda común. No debe luchar con los peones, pero sí con la cuñada que ansía verla casada y fuera de la finca familiar, pues sólo así podrá sentirse ella dueña de la casa. La situación es tirante y Nadala amenaza con irse:

BERTA: ¿Sola?

NADALA: ¿Por qué no? ¡A vivir
como tantas destajeras!
¡A ganarme el pan que como
con jugo de mis muñecas!

p. 1001

No tiene necesidad de cumplir con la amenaza, entre otras cosas porque se la necesita. Cuando el hermano intenta tomar el lugar de la muchacha, los labradores comparan y llegan a la conclusión de que Nadala es mucho más eficiente:

PELEGRI: En el cambio hemos perdido,
¡porque esa sí que hace falta!

p. 925

Este personaje femenino de Marquina es bastante complejo. Reservada, prudente y activa, es considerada por todos como el motor de ese pequeño mundo que es un "mas" catalán;

MERESIANA: (...) Se ha casado ya con estos
campos, entre tantas colinas,
y los frutos que le dan
son los hijos que ella cría.

p. 881

Para su gente, Nadala vive en función de la tierra de sus mayores y así es feliz. Sin embargo, abandona repentinamente todo para irse con el Sintu -joven libertino al que ella cree poder redimir-; en una línea muy tradicional elige su realización como esposa y madre.

Nadala, como Fernanda en Por tierra de hidalgos, es más valiosa en el plano laboral que los hombres que la rodean, pero a diferencia de ella, no hace de la tierra la razón de su vida. Sólo a través del amor de un hombre puede cumplir su destino.

2.1.2.- Servicio doméstico

Constituye la ocupación más tradicional. Es la posibilidad que tiene la mujer de campo o de las clases bajas de escapar de la miseria o de un entorno que la abruma. Su desempeño no exige conocimientos especiales, por ser las "labores propias de la mujer", esas mismas que se niegan a realizar las de clases privilegiadas que, según la teoría de la división de esferas, deberían estar abocadas exclusivamente al cuidado del hogar.

En El nublado, Paula, un personaje secundario, ha conseguido una ventajosa colocación en la ciudad como doncella. Se muestra muy satisfecha de haber podido mitigar el hambre de su familia:

SANTAS: ¿Y qué te dan de soldada?

PAULA: Doce duros. Estoy de primera doncella.

BENITA: Tendrás mucho que hacer.

PAULA: No. Vestir a la señorita, planchar su ropa, prepararle el baño, aviar su habitación.

(...)

SANTAS: Poco trabajo, bien vestía, bien mantenía y doce duros al mes... Pues hija, di tú que estás mejor que quieres.

PAULA: Sí, estoy muy contenta.

p. 30

Paula ha sido una afortunada. Tanto ha cambiado que causa admiración en el pueblo. Benita, muy entusiasmada, le cuenta a su tía el triunfal regreso de la moza:

BENITA: (...) Si están los amos muy a gusto con ella y ella con los amos. Es que ellos, los señores, se han ido un mes a París de Francia, y a la Paula le han dao permiso pa que pase ese tiempo en casa de sus padres... ¡Viene más guapa y más elegante! Con un abrigo de paño más precioso, con to el cuello de piel, y un reló en la muñeca, que dice que es de oro

y unos pendientes que ya, ya...

PAULINA: Vamos, que casi te ha dao envidia.

BENITA: No. Ya sabe usté, tía, que no soy envidiosa. Al contrario: me ha dao mucha alegría. Alegría por ella. Ya que una moza no tenga más remedio que dirse de su casa tan menuda como ella se marchó, que no tenía quince años, pa ganarse la vida y ayudar a los suyos, por lo menos que le vaya bien y sea con provecho. ¿No es verdad?

p. 7

Benita, cuando se ve acosada por su tía, opta por tomar el mismo camino que Paula, pero su tío se lo impide. Ella no tiene necesidad económica, por lo tanto ponerse a servir sería ignorominoso y daría pie a las habladurías. La solución para Benita se buscará en una boda.

Como en el ejemplo anterior, también en Pluma en el viento regresa al pueblo una muchacha que ha ido en busca de trabajo a la ciudad, pero ésta no tiene tanta suerte como Paula. Por los aires modernos que trae y la ropa que usa es escarnecida por las malas lenguas y debe marcharse.

La necesidad no sólo obliga a la campesina; mujeres de mejor posición que se ven en la ruina encuentran en el servicio doméstico una salida, aunque sea momentánea. Es el caso de Maruja y Consuelo, en El refugio, que acuden al hotel de una antigua criada de su casa y se colocan de camareras. El comercio donde trabajaban se había incendiado y de algo tienen que vivir:

MARUJA: Sabemos por Ramón que andan ustedes muy mal de servidumbre, y venimos aquí a ganarnos la vida, mientras no empiezan unas oposiciones que tenemos firmadas y a las que vamos con cierta seguridad de éxito, porque nos estamos preparando muy bien.

Algo parecido ocurre con Celeste, en El susto. Procede de una familia venida a menos y siempre que puede trata de hacer notar su clase superior:

PAPÁ RAFAEL: Es muchacha de buena familia. Se ha quedado sin un cuarto, y la chiquiya tiene que servir. ¡Cosas de los tiempos! Y to su afán es que se note que es de otra clase. Saluda más que esos que cuando van en auto quieren que to el mundo los vea.

p. 6725

La protagonista de La voz de su amo ha sido echada de casa por el hombre con el que convivía y se gana la vida sirviendo a un pariente. Al fin resultará ella quien lo herede, por ser la única abnegada y sensata.

Para los personajes de las tres obras anteriores el servicio doméstico es una solución rápida a la que se apela en momentos de necesidad, pero para la muchachita de la gran ciudad que está sola en el mundo, como Petrilla, en La marchosa o Pascualirris, en Madrileña bonita, no hay mejor camino. También Simona, en La casa de la bruja, ansía emplearse en una buena casa para escapar de la miseria y comenzar una vida mejor, ya que su ilusión es educarse. La pobre Inesilla, en ¡Soy un sinvergüenza!, no aspira a tanto; sólo a sobrevivir. Con su trabajo mantiene a sus hermanos pequeños:

INESILLA: (...) ¡Eso es sé pobre: yo! Con seis meses que van que está mi padre en la carse y tres hermanillos que tengo que caben los tres en una maseta vorcá. Y como soy yo sola a ganarlo, porque mi padre está a la sombra, y mi madre arsó...

GABINA: ¿Cómo ar só?

INESILLA: Que arsó er vuelo con uno de Coní, por no aguantá a mi padre.

p. 837

A veces no es la necesidad la que obliga a la joven campesina a dejar su ámbito para ir a trabajar a la ciudad, sino el haber sido abandonada con un hijo al que debe mantener. En El ama, Sofía se prepara para partir, pero la protección de la protagonista le impedirá hacerlo. Su situación se soluciona con el matrimonio.

Un tópico frecuente es el de la criadita que cae en las redes de un falso enamorado. Las más hábiles terminan como lujosas cortesanas -Linda de Francia, en La marimandona-, las menos afortunadas llegan a la prostitución. Como caso excepcional, la Segovianita, una de Las niñas de doña Santa, pasa de criada a prostituta en una libre elección, sencillamente porque gana más y puede mantener mejor a sus padres. Su buen corazón hace que un hombre se case con ella y la libere de su esclavo oficio. Más sórdida es la historia de Irene, en Prostitución. Llega a la ciudad para servir, la engañan y la llevan como pupila a un prostíbulo. Cuando se da cuenta, lucha con un hombre y lo mata. Su historia termina bien, pues recibe protección por parte de la protagonista, una mujer de oscuro pasado.

Otro tópico -esta vez menos dramático que el anterior- es el de la criada perseguida por el asedio amoroso de algún hombre de la casa. En algunos casos, las muchachas optan por buscar otra colocación, como Nati, en Las víctimas de Chevalier, a quien acosaba el padre de la protagonista:

NATI: Y no perdía ocasión. En la casa, en los pasillos, en donde me encontrara me echaba mano, ¡y vaya mano! Yo creía que me agarraba con una llave inglesa... Así es que decidí dejar la casa, porque, vamos, conforme está ahora la situación, salir con dos o tres cardenales es un compromiso.

A veces la chica recibe pequeñas compensaciones económicas por Los pellizcos:

RAIMUNDA: Aquella, la moquita que usted pellizcaba en los pasillos. Yo era muy pobretica, y me daba usted una peseta por ca pellizco y se ponía tan contento (...)

p. 63

En El huevo de Colón, las criadas reciben regalos por sus favores, y Susana, en ¡Aquí está mi mujer!, casi dobla el sueldo:

SUSANA: No lo tome a mal la señorita; don Bienvenido paga los abrazos a cinco francos y los besos a diez, y como una está ahorrando para casarse...

p. 12

El novio de Trini, en Latigazos, comparte los beneficios económicos, que él considera gananciales.

Mi distinguida familia es una graciosa caricatura sobre el cambio de papeles en la sociedad moderna. En ella es la pícara doncella la que persigue y pellizca al señorito de la casa.

En muchas oportunidades la relación pasa de un juego frívolo a situaciones más complejas en las que la criada termina como amante del señor. Es lo que sucede con Fulgencia en Los Julianes. Cuando al joven Julián se le presenta la oportunidad de casarse con ventaja, aleja a la servidora de su lado y le propone un humilde puesto como compensación. La moza lo rechaza por orgullo y decide marchar a la ciudad en busca de trabajo. También en esta obra la solución llega por el lado del matrimonio, no con el señorito sino con su hermanastro, aunque Eduardo Marquina fuerza un poco la verosimilitud con este repentino cambio de amores.

Algunos amos se casan con sus criadas, pero toman esta decisión cuando están viejos o vencidos -La tragedia del Pelele, María Inés. Lo frecuente es que se las abandone, incluso embarazadas.

No siempre la criada es una víctima inocente. Algunas, osadas y atractivas, ponen sus ojos en el señor; como Antonia, en El peligro rosa, o Petra, en ¡A divorciarse tocan!, que ve el cielo abierto cuando sus amos comienzan los trámites de divorcio:

PETRA: ¡No me haga usted sufrir fingiendo un olvido que no es cierto! Usted me pretendió y yo no quise ni escucharle entonces, porque estando en su casa me parecía una traición, y yo soy incapaz de una vileza. Pero le prometí pensarlo, y ahora, que ya va a ser usted enteramente libre, antes de que otra se anticipa y se apodere de usted... Y eso que creo que ya no debía llamarle de usted...

p. 54

Todo lo que el señor había pretendido era tener a la chica como testigo de su parte, en el juicio de divorcio. Petra, fabuladora, interpreta los hechos según sus aspiraciones.

Tanto en El gran ciudadano como en ¡Aquí está mi mujer!, son dos las criadas que luchan por conquistar al mismo hombre, dando pie a graciosos enredos.

Como cualquier muchacha del momento, algunas sirvientas sueñan con ser actrices famosas y salir de la pobreza. Son personajes secundarios mitad cómicos, mitad patéticos, como Erundina, en Mi costilla es un hueso; Brígida, en El drama de Adán, o Niceta, en Los amores de la Nati.

Por cierto que esos sueños nunca se cumplen y la muchacha ya se puede dar por contenta si consigue un marido que la mantenga o que, al menos, comparta la lucha. Porque es frecuente

que sea la mujer quien sostenga al hombre con su humilde trabajo, como en ¡Zape! o El agraducho. Pepa, personaje episódico de El casto don José, lo hace con gusto antes de permitir que su marido salga de casa y se enrede con otras mujeres.

Cuando el motivo del sacrificio es la crianza de los hijos, la obra suele mostrar las recompensas: Elisa ha llevado una vida de penurias para sacar adelante a Juan de Dios, pero cuando el muchacho crece, logra la reivindicación de su madre, en Yo quiero. Juana, en El Ex..., mantiene a los suyos como lavandera, pero cuando su hijo consigue establecerse, le pone una criada a la madre.

Los tiempos están cambiando; si bien algunas muchachas son explotadas, sobre todo en la zona rural, como Isabel, personaje principal de El amo, frecuentemente aparece la joven que hace valer sus derechos. En Un soltero difícil, Cristina, que estaba a disgusto en una casa, se busca otra:

CRISTINA: (...) Yo me he visto ofendía en aquella casa y he pedido la cuenta y que usted lo pase bien, que a mí lo que me sobran son casa. Tres días he estado pará na más (...)

p. 27

Lo que confirma la amplia demanda que ya habíamos apuntado.

El desparpajo de la madrileña de clase popular proporciona toques cómicos. En La marchosa, Remedios ha encontrado a su criada besándose con un muchacho:

REMEDIOS: ¡Pero qué poca vergüenza! ¿Usted no sabe que está en mi casa?

PETRILLA: Sin chillar, señá Remedios, ¡que también yo estoy en mi casa porque sirvo en ella! Y, además la cara es mía.

p. 58

Y la Chufa, asistente de Las tres Marías, se impone fácilmente a su brava patrona:

CHUFA: ¡Yo defendiendo mi derecho de las horas de libertad después de mi trabajo! En cuanto friegue y limpie la cocina me largo al cine con mi novio...

p. 73

En Las doctoras, Basilisa comunica a su señora que se ha formado un sindicato. Como Valentina es abogado, le ofrecen la asesoría jurídica:

BASILISA: Hemos constituido el Sindicato de domésticas. Se trata de nuestras reivindicaciones. Aquí están las bases. (Da unos papeles)

VALENTINA: Quiere decirse que cada vez acortáis más las distancias.

GONZÁLEZ: Y las faldas.

BASILISA: Las bases son razonables: la jornada legal; horas de asueto; descanso dominical; autorización para asistir al dancing; gabinete turco para recibir a nuestras amistades; baño diario y gramola durante el fregado... En cuanto a las señoras se obligan a tratarnos con más cariño, y respecto a los señoritos, menos cariñosamente.

p. 50

Algunas pretensiones absurdas entre las razonables hacen que el discurso de Basilisa termine siendo cómico. De todos modos, la presencia de los movimientos sindicales es una realidad.

Lo que no pueda solucionar ningún sindicato es el malestar que suele presentarse entre el personal femenino por celos y envidias, según el testimonio de Visita, en Los amores de la Nati:

VISITA: (...) ¡A mí las compañeras me odian! En cambio, los ayudas de cámara y los mozos de comedor son puros caramelos.

p. 14

El pobre Bibiano no tiene tanta suerte con sus colegas mujeres. Él ha entrado a servir sólo para no separarse de su novia, pero es esclavizado por la cocinera, que ostenta gran poder entre el personal doméstico de Entre todas las mujeres.

No es frecuente que la mujer le quite el trabajo al varón en esta modalidad laboral -en el comercio o la industria las quejas abundan-, pero así ocurre en Cinco lobitos, exclusivamente por necesidades de la trama.

En varias obras se insiste en que las criadas, en especial las cocineras, sisan a los amos. En ¡Zape! o en La moral del divorcio aparecen ejemplos. La chacha de Los niños sevillanos con fiesa hacerlo para darle más dinero a su hombre:

CHACHA: ¿Yo? ¡Pobrecita de mí! ¡Si to era mirarlo! Si he lavado pa fuera pa é; si he cosío pa é; si hasta he sisao a los amos pa é...

p. 15

Pero más común es que presenten rasgos de pura abnegación, como Susanita, en La mercería de la Dalia Roja; Ignacia, en Mi vida es mía; Marcela, en El hogar o el ama de Doña Rosita la soltera. Igual que ellas, Rufina, en Vivir de ilusiones, permanece al lado de su señora cuando todos la dejan:

RUFINA: ¿Yo?... yo, no, señora. (Al oído) Yo, mientras me quede tanto así de ropa en el baúl, aquí, al lao de usted.

p. 1099

Patrice Pavis establece la función de la criada en la acción:

(...) se arrogan el derecho de poner en su cauce a sus amos o de reaccionar vigorosamente contra sus proyectos insensatos. Si raramente son conductoras de la acción, como los criados, las criadas contribuyen sin embargo a revelar la psicología de sus amas y modifi-

car el desarrollo de la intriga. (3)

La que más se adecua al comentario anterior es la figura del ama. Generalmente es un personaje de más envergadura que el resto del personal doméstico. Suele ser mayor que criadas y doncellas, tiene gran confianza en el trato con los señores y representa el sentido común, como el ama de El otro; Paulina, en Han cerrado el portal; Magdalena, en María del Valle o Marcelina, en El báculo y el paraguas.

La protagonista de Julietta y Romeo, simpática comedia de Pe-mán, se desvive por un hombre que la corteja. Como no quiere que se note su interés, disimula cada acto con cien rodeos. En un de terminado momento, le pide opinión al ama:

JULIETA: (...) Oye, Doloritas: ¿tú qué crees que él habrá supuesto?

DOLORITAS: Hija, yo no sé él; yo, en su caso, hubie-ra supuesto que estabas por mis huesos.

p. 319

Otras veces, el ama se convierte en la conciencia de la protagonista, como Santas con respecto a Paulina, en El nublado:

SANTAS: La verdad. No me gusta lo que haces, y como no me gusta me voy. Te queas ancha pa seguir tu capri-cho. Por mí pues estar segura de que na se sabrá. Yo, como una muerta. Eso tenlo por cierto. Pero consentio-ra, tampoco. Consentiora, no.(...) Conque ajústame la cuenta, que me voy.

p. 52

Paulina sólo advierte el peligro de sus románticos juegos con un mozo de la casa, mucho más joven que ella y que su mari-do, cuando Santas se lo pone ante los ojos. Los sueños se desva-necen, la mujer se derrumba y para no caer se aferra a la serena

lealtad del ama:

SANTAS: Lloro, hija, lloro, que eso sí que es bueno. Lloro sin reparo hasta que se te derrieta el corazón.

PAULINA: ¡Ay, Santas de mi alma!

p. 55

También por los ojos del ama o de la criada de confianza vemos la cara oculta de las señoras, como ocurre en La casa de Bernarda Alba:

LA PONCIA: (...) Ella, la más aseada, ella, la más decente, ella, la más alta. ¡Buen descanso ganó su pobre marido!

p. 839

Valentina Fernández Vargas estudia el comportamiento de las criadas en la obra de Calderón y extrae algunas conclusiones que nos pueden servir para comparar:

Realmente ellas son las auténticas confidentes y aliadas de sus amas, advirtiéndolas de los riesgos que corren y siendo el contrapunto de las damas, tal y como ya vimos. Pero, así como el criado del señor puede ser el gracioso, las criadas, al menos en las obras que estoy analizando, suelen estar impregnadas de un sentido fatalista y práctico. (4)

Como hemos visto, la criada afincada en la casa desde varios años atrás sigue cumpliendo las funciones de confidente, aliada y consejera. Ahora bien, el gracioso encuentra una versión femenina, algo nada frecuente en el Siglo de Oro. El escándalo, de Muñoz Seca, nos proporciona un ejemplo. Leonor y la Chacha, estereotipos de criadas zafias, conocen a la flamante esposa de su amo. La primera adopta posturas absurdas para tratar de que la señora se fije en ella:

LEONOR: Pa que se fijara en mí. ¿Se fijó?

CHACHA: Se fijó, y cuando nos quedamos solas, va y me dise: "¿Quién es?" "La mosa de cuerpo de la casa" Lo cual que fue y me dijo: "Gueno, pos que se bañe"

LEONOR: ¡Ya está! ¡Ya empesamos con rarezas! No, si tiene cara de despótica.(...)

p. 775

Si Leonor rechaza las supuestas innovaciones que la esposa del señorito trae a la casa, Setefiya, en "Las Ermitas", se destaca por su adhesión a los gustos modernos de la niña caprichosa quien le promete un aumento de sueldo en proporción directa a los centímetros que se corte de falda. Claro que tan osada conducta le cuesta la ruptura con su novio, que en un ataque de misticismo se hace ermitaño. Los dos forman la pareja cómica, contrapunto de la protagónica. Este recurso, tan tradicional como el de la criada-confidente, se repite en gran número de piezas; así encontramos a Viriato y Araceli, en El bandido Generoso; Pepiya y Curro, en Sol y sombra; Frasquito y Trini, en Latigazos, y muchos casos más.

A veces la criada-confidente cumple una función estructural. Así Juanín, en La melodía del jazz-band, al contar a otros personajes lo que ha sucedido con su ama, nos pone al tanto de los acontecimientos ocurridos entre dos hitos temporales.

Dentro del personal doméstico, el ama de cría goza de una situación de privilegio por su delicada misión. En La cartera de marina, el hogar se convierte en un caos como consecuencia de una huelga convocada por este grupo.

Como anexo al personal encargado de la limpieza, consignaremos que en Papá tiene un hijo y Doña Herodes aparecen dos personajes episódicos y de características cómicas cuya oficio consiste en cuidar los aseos de locales públicos.

Dama de compañía:

Aparecen en algunas oportunidades acompañando a muchachas de la clase alta, bajo el apodo despectivo de carabinas, como en El juzgado se divierte. Algo ya poco frecuente, sólo toma importancia su función si es interlocutora de la protagonista femenina, como la doncella o el ama. La sensata dama de compañía de Oportuna, en ¡No hay no!, puede servir de ejemplo.

En La culpa es de ellos, la marquesa acoge a Carlota, joven viuda sin recursos. Para dejarla conforme, pues lo que quiere es trabajo, le encomienda la tarea de acompañar a la nieta, que por cierto no lo necesita. Carlota no tiene muchas oportunidades de cumplir con su función, pero termina casándose con el hijo de la marquesa.

Petra también inventa un puesto semejante para Carola. Quiere que su hermano se encariñe con ella antes de saber que es la hija de la mujer que lo abandonó. Una vez conseguido ese propósito, este joven personaje de Mi chica se apronta para afrontar trabajos más específicos, pues tiene una amplia educación.

Paulina, en Ni al amor no al mar..., encuentra que emplearse como dama de compañía puede ser la solución para su vida, pero al fin recibe una propuesta de matrimonio, con lo que queda asegurado su futuro, al menos ante los ojos de su anciano padre.

La señorita de compañía también puede formar parte de la pareja contrapunto, foco de comicidad, como Helisebarda y Gemelo, en ¡Todo para ti! e Hipólita y Melitón, en Equilibrios.

2.1.2.1.- Portera

La mayor parte de las veces sus intervenciones son insignificantes. Si se destacan, es por estar relacionados con los prota

gonistas, como los codiciosos padres de Conchita, en Cloti la Corredora, o la portera de Maria o La hija de un tendero, que trama el modo de estafar a don Vale, haciéndole creer que tiene una hija.

En La pícara vida, a Luz no le alcanza el sueldo de la portería y debe lavar ropa ajena. Su marido es un vago y sólo aporta deudas, pero los dos están de acuerdo a la hora de engañar a los propietarios.

Por su posición privilegiada en la casa, tiende a ser chismoso -Los amores de la Nati-, y muchos personajes temen su afilada lengua, como en El peligro rosa. Es el rasgo más destacado.

Como en otros subgrupos del personal doméstico, también aquí se dan casos de amistad entre amos y criados: Lucila, en La melodía del jazz-band, ampara a Visitación y Fulgencio, sus antiguos porteros; Mercedes, señorita empobrecida, comparte su vida con Consejo y Faustino, en Como tú, ninguno.

2.1.2.2.- Manicura

Como en el caso de las criadas, son personajes esporádicos ideales para las confidencias femeninas. Simpáticas y emprendedoras, ven en el oficio un modo práctico y poco complicado de ganarse la vida. Por ejemplo Felisa, en Las víctimas de Chevallier, se hace manicura al quedar sola y no estar preparada para otro trabajo con más pretensiones:

HIPÓLITA: (...) soñaba con lo que sueñan todas las mujeres jóvenes, con lo que sueña usted seguramente.

FELISA: Yo ya no sueño; para mí la existencia es una realidad aterradora, sobre todo después que me quedé sin padres y tuve que agarrarme a las manos de los demás para poder sostenerme en la vida.

(...)

Y gracias a una buena amiga que me puso al corriente

de esto de hacer las uñas saco para ir tirando (...)

p. 8

En El balcón de la felicidad también aparece una muchacha haciendo las uñas a la protagonista. Su conversación da pie a la crítica de costumbres. Y este es el trabajo de Soledad, en La fuga de Bach, pero sus miras están puestas en casarse con César, un viudo con dinero.

Paca Faroles se entusiasma al enterarse de lo que se gana y lo fácil que es aprender el oficio. Así se establecen ella y su hija. Con los beneficios pagan la carrera del hijo varón:

CONCHITA: El único lucrativo para una mujer decente. Se trabaja, pero se cobra bien.

PACA: Y se entera una de muchas cosas, ¿qué me va usted a desir?

CONCHITA: (Riendo) También, también. ¡Hay cada pájaro! No siendo feilla y dando caba con el "polisoir" y con la palabra...llueven las "propis"

p. 29

La clientela de Conchita es masculina, por eso el hecho de ser bonita y mostrarse atractiva acrecienta la ganancia.

Clara, la muchacha moderna de La del manojo de rosas, está muy satisfecha atendiendo mujeres en el Ateneo Feminista:

DON DANIEL ¿Conseguiste la plaza de manicura?

CLARA: La duda mortifica. ¿Dónde voy a ir que esté más en mi centro? Aquella es una casa decente y decente. Trabajo y aprendo. Me hago culta y me hago...tres duros muchos días.(...)

p. 8

A subgrupos semejantes pertenecen las peluqueras y las masajistas. Adela recurre a estas últimas para conservar la línea, en La moral del divorcio.

2.1.3.- Costura

Oficios sumamente frecuentes, sin competencia masculina. Con las tareas domésticas, son los más tradicionales de la mujer. En las obras de la época, se da una gradación que va desde la simple costurera a domicilio a la dueña de una casa de alta costura, pasando por la que borda en secreto, la aprendiz o oficiala de taller, la dueña, la sombrerera o la diseñadora de modas.

Entre las del primer grupo encontramos a Antonia, en El peli-gro rosa, contratada como costurera por horas. Su postura es muy clara: considera que esa ocupación es transitoria, pues con su atractivo personal piensa conquistar a un hombre que financie sus proyectos de mejorar social y laboralmente. No está Antonia desencaminada, pues Lucía, en Pepa la Trueno, entra en la casa para repasar ropa y al poco tiempo es ya novia del hijo de la dueña.

El común denominador de las que cosen por encargo en su propio hogar es quejarse de la esclavitud del oficio, mal remunerado. Conchita, ahijada de Cloti la Corredora es un ejemplo:

CLOTILDE: Pues ya está usted enterado, y sólo me queda por decirle que sus padres son los porteros de la calle de la Cabeza, noventa y dos, y que la chica, para sacar la casa adelante, trabaja, desde que Dios amanece hasta que no puede más ella, en su oficio de pantalonera, (...)

p. 25

Tampoco a Sagrario, hija de El Tío Catorce, le alcanza el día:

O: ¿Vas a velar también esta noche?
SAGRARIO: ¡Y qué voy a hasé!

p. 62

En Trini y Matilde, de Solera, aparece una chispa de rebelión ante un oficio tan esclavo:

MATILDE: ¡Vaya un dñta que llevamos!

TRINI: Pa variá, ¿no? ¡Hasta los domingos son iguales!

MATILDE: Y que no falte nunca, hermana.

TRINI: Eso de los obreros paraos no va con nosotras.

MATILDE: Porque somos obreras, no obreros, y de las obreras no se ha dicho na.

TRINI: ¡Hasta que nosotras lo digamos!

p. 6399

Julita, Dolores y Consuelo, en La diosa ríe, cosen para comercios. Puri borda, en Don Pedro el Cruel; lo mismo que Estrella, en La risa.

¿Cómo llegan al oficio? Algunas, de la clase baja, por tradición familiar, pero otras proceden de casas que se han arruinado, como Sagrario -El Tío Catorce-, o Ella/Lucía, de Pepa la Trueno:

PEPA: ¡Ahí es nada! ¡Pues es usté un mirlo blanco! Lo corriente en las jóvenes de hoy en día es que no se pan más que emperejilarse.

ELLA: La necesidad, señora. Mis principios no fueron estos, ni mucho menos; pero murieron mis padres, me quedé sola en el planeta... y de alguna manera había que procurarse el pan.

p. 24

Muchas mujeres mantienen con hilo y aguja a un marido, padre o tío sin ganas de trabajar, como en ¿Sería usted capaz de quererme? o El pacto de don Sebastián. Otras deben asumir el oficio al quedar viudas tempranamente -Esperanza, en Sevilla la mártir-; haber sido abandonadas por el marido -Puri, en Don Pedro el Cruel, o ser madres solteras -Daniela, en Como los pro-

pios ángeles-. La madre de Luis, en ¡¡Cataplum...!!, queda ciega de tanto esforzarse; Felisa, abandonada por el marido y con tres hijos -Los amores de la Nati-, intenta regresar a su profesión de modista, pero no puede sobreponerse a su amargura y enferma.

El grupo más compacto y alegre es el de las aprendizas u oficiales de taller; también es el que aporta más réditos a la comedia, por los comentarios o por los incidentes y peleas que protagonizan las muchachas. El pan comido en la mano y Como los propios ángeles proporcionan buenos ejemplos. Candelas, en ¿Sería usted capaz de quererme?, se desvive por ser reina de belleza en un momento en que hace furor la "miss"; Rosita, en El debut de la Patro y Mari Ana, en Consuelo. "la del Portillo", están cansadas de coser y sueñan con ser artistas de variedades:

MARI ANA: Que yo tiro el hilo, las tijeras y la aguja y me hago una girl.

p. 21

Flores, protagonista de ¿Sería usted capaz de quererme?, agradece a su tía haberle enseñado el oficio, porque ahora con él no le tendrá miedo a la vida. Paloma y Lucía, en Barrios bajos, desean poner un taller e independizarse:

PALOMA: ¡Calla! Me has dado una idea

LUCÍA: ¿Cuál?

PALOMA: Poner un obrador
entre las dos y ganarnos
la vida sin sujetarnos
a nadie.

LUCÍA: Ese es el mayor
de mis sueños: Disponer
de mis actos libremente
y vivir independiente,
sin tener que depender
de otra persona.

p.26

Las alegres planchadoras de un taller cercano se ríen de la ridícula vida que lleva La cursi del hongo.

Lolita, en El balcón de la felicidad, abandona al amante y logra ser una afamada modista; y Adelina, con la compensación económica que le ha dado el suyo al dejarla, instala una próspera sombrerería, en No hay quien engañe a Antonieta.

También podemos encontrar casas de moda con clientela refinada, como la de Rosa María, en Adán o El drama empieza mañana; la de Adelina, en El pan comido en la mano; o la de Madame Rasy, en Una gran señora.

Dentro de una trama muy simple y optimista, Valentina, que ha dejado voluntariamente el lujo de su mundo para casarse con un hombre pobre, aprovecha su buen gusto para diseñar trajes de moda y los vende a los modistos que antes la vestían, en ¡Oh, oh, el amor!

2.1.3.1. Modelo

En Mi vida es mía, un personaje lamenta que su hermana desee ser modelo, por el peligro que entraña vivir -sin posibilidades económicas- en un ambiente de lujo:

FLORENCIO: ¡Ah! ¿Tienes una hermanita? ¿Guapa?

ROSA: Por desgracia.

FLORENCIO: ¿Por desgracia?

ROSA: Sí, porque pudiendo ser una mujer de bien, por ser bonita parará en cualquier cosa. ¡Y yo no quiero! ¿Sabes lo que pretende ahora? Que la recomiende a madame Sinda para maniquí.

ANDRÉS: Si la pagan mejor que en la oficina...

ROSA: Aunque así sea. Se acostumbra a no hacer nada, a verse piropeada y bien vestida... ¡Ay, mi madre! ¿Pues no me sale con que si no la recomiendo se hace tanguista? Así con toda la cara.

Rosa está bien encaminada, porque las jóvenes modelos de Una gran señora se han acostumbrado a que les paguen los lujos y como no pueden pasar sin ellos, tratan de convencer a la protagonista para que acepte los galanteos de un viejo:

SUZY: Pero aunque no lo quieras, por lo menos hay que darle cuerda.

DENYS: ¡Os digo que no!

DOLY: ¡Pero qué trabajo te cuesta! Con una mirada nos pagas el té en Recamier.

LIA: Con una sonrisa nos pagas el champagne en el Etoile. No puedes negarte.

p. 11

2.1.4.- Obrera de fábrica

A pesar de ser una realidad creciente la participación femenina en la industria, no aparecen demasiados casos en las obras del momento. La clave podemos encontrarla en la ubicación espacial de dichas obras: la mayoría en Madrid, siguen en orden decreciente las ambientadas en Andalucía (rurales y urbanas), pequeñas ciudades de provincia o pueblecitos y por último, algunas en zonas fabriles.

Rosa María Capel estudia la distribución estadística de mujeres activas por región y rama en 1930, muy poco antes de la Segunda República, y sus datos coinciden con la imagen de las ocupaciones que encontramos en la escena.

-Madrid: el 88,58 % corresponde a servicios y dentro de él, el mayor porcentaje pertenece a las tareas domésticas.

-Barcelona: el 65,23 % corresponde a industria, el 34,57 a servicios y un 0,17 a agricultura.

-Granada: 81,65 % a servicios, 15,87 a industria domiciliaria y 2,47 a agricultura. (5)

Pasemos a los textos: En la sección de embotellado de las botegas de Marcelino fue por vino, encontramos a treinta y dos hombres y once mujeres en plena tarea.

Maravillas, en Tú y yo, solos, trabaja en una fábrica de bombillas. Su padre habla con satisfacción de ella:

PACIANO: (...) es mi orgullo (...) bonita, alegre, trabajadora. En la fábrica de bombillas la tengo, ganándome ya siete pesetas, que la semana pasá le subieron el jornal...

p. 20

La obra señala el ascenso paulatino que va operándose en la clase obrera, al mostrar a la familia de Paciano instalada en la casa que en otro momento había albergado a un núcleo de la media burguesía. Maravillas terminará casándose con Rafael, hijo de los venidos a menos.

En El gran ciudadano, Reyes siente que toca el cielo con las manos porque don Pompeyo le ha ofrecido empleo en su fábrica de tinta. Ella, una gitana, bailaba para mantenerse. Sin que se sepa, don Pompeyo y su familia están usufructuando una fortuna que robó el tío de la muchacha. La oferta es, pues, una mínima compensación, pero para la chica constituye una forma de escapar de la miseria:

CUADRADO: Bueno. ¿Y cuáles son sus planes de usted? ¿Piensa usted seguir bailando?

REYES: No, señor. He conoído en la cárcel a este santo der sielo, que me ha hablado como un padre de la Iglesia, me ha ofresío un buen jornal en su fábrica de tinta y yo he aseptaó.

p. 1015

Reyes se casará con el hijo de Pompeyo, a pesar de la oposición familiar.

También terminará en matrimonio la relación de Lucía con el hijo del dueño de la fábrica, en Mamá Inés. Ella es una muchacha emprendedora que debe mantener a todos sus hermanos; fácilmente gana la aprobación de la familia, que admira su entereza y su espíritu de lucha:

LUCÍA: ¡Luchar! Que hay que aprender a luchar en la vida, doña Inés.

INÉS: Mira: no me llames más doña Inés porque yo a ti te he visto el truco.

LUCÍA: Pero no se enfada, ¿verdad?

INÉS: ¡Qué me voy a enfadar, criatura! ¡Tú eres de las nuestras! De las de valor y adelante. ¡Dios te protegerá! Ahora, que Dios no admite cobas.

p. 13

Don Carmelo quiere regalarle quinientas pesetas a Lucía, a quien conoce desde niña:

LUCÍA: No; dinero, no. Regalado, no.

CARMELO: ¿Eres orgullosa?

LUCÍA: No es orgullo, don Carmelo; es que prefiero ganarlo.

CARMELO: Eso mismo..., eso mismo dije yo un día.

LUCÍA: En vez de dármelo..., ¿por qué no dice usted que me suban el sueldo?

CARMELO: ¿Cuánto ganas?

LUCÍA: Veinticinco duros. Si me lo suben a cuarenta..., con quince duritos más...

CARMELO: En ocho meses sacas más de las quinientas. Además de trabajadora eres lista.

p. 26

2.1.4.1.- Cigarrera

Como las amas de cría entre las criadas, las cigarreras gozan en la época de una jerarquía especial dentro de las obreras, "la 'élite' del proletariado femenino español", según Rosa María Capel. (6)

Constituyen el tipo más popular, de tradición literaria. Son mujeres fuertes, enérgicas, voluntariosas. María "la Famosa" es un buen ejemplo. A pesar de haber sido abandonada por su novio con una niña recién nacida, con su trabajo la saca adelante y le costea la carrera de Abogacía!

MARÍA: Y he sido yo la que ha hecho este milagro. Yo solita, trabajando día y noche con estas manos, que han liao pitijos pa yegá ar Ferró. ¿Te acuerdas, mamá Séneca?

p. 26

Las cigarrereras tienen espíritu de gremio y están acostumbradas a las luchas sindicales de las que escasamente se habla en otros ambientes. En la misma comedia, María ayuda económicamente a sus compañeras para que no rompan una huelga presionadas por hambre:

MARÍA: ¡Qué disparate! Ustedes s'han puesto en huelga creyendo tenía razón, pues a la caye a defenderla como las demás, que la razón no se deja ganar por cinco duros.

p. 37

Mamá Séneca, el gran apoyo de María, es una vieja y brava activista que lidera la huelga, y de quien se burla Castillo, reciente esposo de la protagonista, con superioridad masculina.

María Josefa, una de Las tres Marías, se parece a Mamá Séneca. A pesar de sus ochenta y tres años, no deja de liderar a sus compañeras:

JOSEFA: ¡Desde que mi pobre madre me entregó el centro, hace cuarenta años, aún no lo he soltado!

RAIMUNDO: Es que usted ha nacido para dominar las masas.

p. 76

Cuando intenta reprender a la Chufa, una rebelde criadita

de la clase baja madrileña, la chica le recuerda que ella ha si
do una mujer indomable:

CHUFA: Pues cuentan que cuando usted en la fábrica sacaba la navaja de la liga corrían los capataces y hasta los guindillas, que eran los guardias de Asalto de entonces.

JOSEFA: Eso es muy distinto, deslenguada; defendía mis derechos y los de mis compañeras, porque querían que hiciéramos labor fuera de nuestras horas de trabajo (...)

p. 73

Tanto Mamá Séneca como María Josefa aportan una rica veta de comicidad a las comedias, pero a pesar del estereotipo de mujer brava con que se las viste, en ningún momento resultan ridículas. El espectador termina por considerarlas simpáticas y entrañables.

Gracia se avergüenza de su abuela en Anacleto se divorcia. La mujer había sido una cigarrera famosa, pero la chica pretende aparentar una alcurnia que no posee y empieza por olvidar el pasado. Al fin se arrepiente de su estúpida actitud.

2.1.4.2.- Anexos

La madre de una futura reina de belleza, Miss Guindalera, tiene un taller en el que se fabrican muñecos. Varias muchachas del barrio trabajan en él y es una muestra de las pequeñas industrias familiares que, generalmente, dirige la mujer.

2.1.5.- Actividades comerciales

La penetración de la mano de obra femenina en esta rama es más lenta que en la fábrica. Los sectores preferidos son los relacionados con el vestido, el calzado, el tocador y la alimenta

ción, por considerarse más acordes con su condición.

Como las casas de modas y las sombrererías ya han aparecido en el apartado dedicado a la costura, no se incluirán aquí. Además, trataremos de agrupar los casos en dueñas del comercio y empleadas.

Dentro del primer grupo, Remedios, La marchosa, posee una tienda de artículos para caballero. De las ventas viven ella y su hija, pues está separada del marido. Maruja siente celos de la madre, porque con su belleza atrae a los clientes.

Elena, mujer de gran encanto y pasado misterioso, declara, en La Papirusa, que tiene una perfumería en París, con muy buena clientela.

También es dueña de una perfumería Estrella, la atractiva viuda de La cursi del hongo. Sus dos hijas ayudan poco y el establecimiento pasa por una mala época:

DON BLAS: ¡Así nos hallamos, Estrella?

ESTRELLA: ¡Peor cada día! ¡El comercio es ahora una ruina!... ¿Qué cree usted que me he ganado al vender le esa caja en seis sesenta y cinco?

DON BLAS: ¡Seis cincuenta!

ESTRELLA: ¡Por Dios!... Si eso fuese cierto no tendría que recurrir a la venta del hotel. ¡Y necesito venderlo cuanto antes para poder continuar con este negocio!

p. 11

Alicia, en La mercería de la Dalia Roja, es una noble arruinada por su marido. Con el último dinero que le queda, compra un pequeño comercio:

ALICIA: (Jovial) Te ruego que no insistas. Despa-
char en la tienda me servirá de distracción. ¡Verás
qué linda la voy a poner! Muchas lanas y cintas de
colores. ¡Vender detrás de un mostrador debe de ser
muy divertido!

p. 21

En él se desenvuelve muy a gusto hasta que el amor a otro hombre, al que no puede corresponder, y las pretensiones del indigno esposo la obligan a venderlo y huir.

Anita, protagonista de Oro y marfil también halla refugio de sus peleas amorosas en una tiendecita de dulces y muñecos:

ANITA: No será porque yo le contesto nunca. Ni porque lo miro. En la asera de enfrente o pegado al escaparate se pasa las tardes enteritas... ¡Es iguá!... ¡Muda, siega y sorda pa los restos! Yo no quiero más que vivir tranquila en mi tiendesita, que es mi reino (cogiendo una muñeca) Con estas criaturas que no engañan. Y toíto con mi dinero, porque los briyantes empeños, don Diego me los regaló.

p. 52

Por cierto que Anita cambiará su tienda por un matrimonio, y Susana, la independiente muchacha de Mi distinguida familia deberá dejar su comercio de esmaltes, del que se siente tan orgullosa, al casarse con su primo millonario.

Almudena, en La fuga de Bach, es prendera. Ángeles, al quedar viuda, instala con su suegro una pequeña empresa, en Vaya usted con Dios, amigo. Ricarda forma parte de Los chamarileros.

Agustina es el alma de una pastelería, que casi quiebra mientras ella pasa los Seis meses y un día del título, en prisión. Es una mujer de armas tomar, pero también de gran corazón.

María del Valle es dueña de otra pastelería, y gracias a ella logra sacar adelante a sus sobrinos, modelos de egoísmo.

La llamada Pepa la Truano tiene una pescadería con la que ha podido mantener a sus hijos, pues el marido la había abandonado escudándose en su mal genio.

En Un señor de horca y cuchillo, Ciriaca la del lunar, dueña de una casquería, descubre repentinamente que es una noble here

dera. Años atrás, durante un naufragio, se la había confundido con otra niña. Por un momento parece que va a asumir su alcur-nia, pero al fin renuncia a todo y regresa con su marido a su próspero negocio:

DUQUE: ¡Una casquera!... ¡Una casquera!

CIRIACA: ¡Pues no lo ha tomoa usted con hinocha! ¿Es, quizás una deshonra? Con un lebrillo por delante, arremangá y limpiando unos mondongos, no me cambio yo por la Victoria Kent, pongo por señora principal.(...)

p. 33

Ascensión, hija de una familia venida a menos, tiene una flo-
ristería en el sainete lírico La del manojo de rosas:

RICARDO: Usted se ha educado como una señorita.

ASCENSIÓN: Pero soy una señorita... que vende flo-
res.

pp. 16-17

Doña Jimena ha criado y dado estudios a sus hijas gracias a un estanco, en Tabaco y cerillas. Un personaje secundario de La risa, aspira a tener uno; y la madre de Refugio, en Tú, el bar-co; yo, el navegante..., hubiera preferido que su hija pusiera un estanco en vez de estudiar y embarcarse en una farmacia.

Rosalía, en La casada sin marido, atiende una misera cantina. Así cría a sus hijos, pues es otra mujer abandonada por el mari-do. Dolores comparte con su hijastra Damiana la atención de otra en Lo que fue de la Dolores; Amparo, La hija del tabernero, ayuda en la de su padre y crea conflictos dramáticos por coque-tear con los parroquianos. Más seria es Fermina, en Agua de Mar.

Pasemos a las empleadas de tienda. La protagonista de Los amores de la Nati, trabaja en una zapatería:

RAIMUNDA: Ha entrao en una zapatería que se llama

"La bota de platino".

FELICIANA: ¿De cajera?

RAIMUNDA: Esos cargos no los puede desempeñar porque no sabe de cuentas ni casi de letra; pero para probar zapatos poca ciencia se necesita.

FELICIANA: Con lo simpática que es, le lloverán los parroquianos.

p. 14

Taconcitos y sus dos amigos, personajes de ¡20.000 duros!, son recogidos por el dueño de una zapatería, en agradecimiento por haberlo ayudado una vez, y trabajan en el comercio. Ella es la cajera.

En Como tú, ninguna, Mercedes está empleada en una perfumería, pero se siente obligada a dejar el puesto cuando descubre que ha sido víctima de una broma cruel por parte de un señorito:

MERCEDES: ¡Ay, la tienda, la tiendecita de mi alma, cuánto la echo de menos!... Perfumes, colores, muñequitas de seda, maravillas de cristal... Todo tan agradable, tan risueño y tan mío... Ya se acabó.

p. 49

Mercedes ha soportado la ruina de su familia y se ha adaptado a las circunstancias; era feliz en su empleo y no se consideraba disminuida en ningún modo. Sin embargo Manolo, un joven moderno y sin prejuicios, hijo De muy buena familia, cree que el trabajo desmerece a la niña burguesa y se refiere al de la novia de su hermano de manera peyorativa:

MANOLO: Para casarte con tu modelo de virtudes: la dependienta; la joven moderna que se gana la vida de trás de un mostrador.

ENRIQUE: Honradamente, con su trabajo, como tú no la ganarás nunca.

p. 618

Carmen, la Madrileña bonita, puede estudiar la carrera de Medicina gracias a su empleo en una tienda. Dorotea, el personaje cómico de Estudiantina, es la cajera de una bodega. De ahí proviene su afición al alcohol.

Enrique, un personaje de La luz, quiere conquistar a Soledad. Aprovecha el que ella esté pasando por serios problemas económicos y le consigue trabajo en la tienda de Damián:

ENRIQUE: (...) Usted se va a quedar con la niña de cajera y el sueldo lo pago yo, sin que ella se entere, naturalmente. Yo soy un protector que le proporciona trabajo, puesto que lo único que acepta es eso, trabajo. Usted tiene una persona que le sirve gratis, y yo..., ya veremos. ¿Qué pasa?

p. 17

Damián, un averso, es reticente. Teme los problemas que le pueda traer la muchacha si recurre a las nuevas conquistas sin dicales:

DAMIÁN: Eso es, con despedirla... La niña me yeva a mí al comité paritario, y yo tengo que darle a la niña un año de sueldo por despido (...)

p. 17

La presencia de Soledad transforma radicalmente la vida de Damián, que se enamora perdidamente de ella.

Lucía, en Mamá Inés, además de trabajar en una fábrica, es taquillera de un cine. Como otras muchachas, debe recurrir a más de un empleo.

2.1.5.1.- Anexos

Entre la rama del comercio y la de los servicios aparecen varias modalidades. Una es el corretaje, la venta a domicilio y entre los conocidos.

Lorenza, en Mercedes, la Gaditana, ofrece las joyas de una cortesana envejecida a compañeras de profesión, que las compran como seguro para casos de necesidad:

LORENZA: (sacando del bolso un estuche) Pues mía; "La terremoto", que me ha encargado que la venda estos solitarios (...)

p. 4

Un personaje episódico de La marimandona se ha enriquecido con su oficio de corretaje de joyas, pero no es lo frecuente. Generalmente lo realizan mujeres venidas a menos que todavía conservan amistades pudientes y con los beneficios se mantienen, aunque no en forma desahogada, como doña Coleta, en Te quiero, Pepe!:

GALA: La que corre con trajes y alhajas...

DOÑA COLETA: Yo no corro con nada, joven. Vendo en comisión entre mis amigas, y nada más.

p. 682

Angustias, personaje secundario de Tres líneas de "El Liberal", trabaja muy a disgusto, envidiando la suerte de Carmen, a quien mantiene su marido:

ANGUSTIAS: ¡No digas, criatura! ¿Dónde vas a estar mejor que en tu casa?

CARMEN: Pos usted no para mucho en la suya.

ANGUSTIAS: Yo soy soltera, hija. A más, que tengo que andá en lo mío, con el trapicheo de mantones y alhajas. ¿No ves que si no me lo gano yo, no me lo gana nadie?

p. 36

Cloti. la Corredora, se dedica a ofrecer perfumes y bisutería. No se queja de su suerte, pero la que parece sentirse más a gusto con la profesión es Carmela, en Tu vida no me importa.

Ella estaba casada con otro corredor de los mismos artículos de perfumería, mas los problemas de competencia y la superioridad femenina llevan a la pareja al divorcio. De todos modos, la mujer sigue acrecentando las ganancias gracias a sus encantos personales, con los que convierte a cada cliente en un posible conquistador.

En Los quince millones, la condesa de Treviño, noble arruinada, no se resigna a que sólo sus hijos sean los que trabajen y busca avales para que le den la representación de unos aparatos electrodomésticos:

CARMEN: (...) (Confidencial) Buscando dinero, amigo Job. No me resigno a permanecer inactiva. Me han dicho que con la firma de alguna persona solvente me daría la Sociedad Electro-Lux una autorización para vender por las casas aparatos de limpieza y vengo a ver si el Barón quiere firmarme este impreso, que, después de todo, no lo compromete a nada (...)

p. 859

También Rosita, en Los amores de la Nati, ofrece modernas es-cobas eléctricas. Nati y Visita, que trabajan como dependientas de un comercio, consideran más difícil y embarazosa la venta a domicilio:

VISITA: Pa hacer lo que tú haces, se necesita tener la cara de cartón piedra.

NATI: ¡O un hambre muy negra!

VISITA: ¡Eso que tú dices, Nati! ¡Mucha hambre! (...)

p. 15

Por necesidad, Concha Moreno vendió lotería por las calles cuando era muy joven, y de esos pequeños ingresos vive una gitana y su familia en Los hijos de la noche.

Los hoteles y pensiones constituyen otro apartado fronter-

zo entre comercio y servicios. África, en El refugio, dirige un parador; doña Paula, la tía del protagonista de Cualquiera lo sabe, es dueña de otro y Visita, la supuesta viuda del pícaro de Los restos, ha pasado de pobre modistilla a propietaria de dos hoteles gracias a un buen matrimonio y un atinado sentido comercial.

Más frecuentes todavía son las dueñas de pensiones, como doña Antonia, en ¡Qué solo me dejas!; doña Soledad, en Los pellizcos; o Raimunda, en Los amores de la Nati. La trama hace que, por lo general, nazca un romance entre la hija o sobrina de la patrona y algún estudiante.

Tomar huéspedes es el recurso de las viudas arruinadas. Doña Lola, madre de la protagonista de La risa, defiende su fuente de ingresos:

DOÑA LOLA: No me cansaré de repetírtelo, hija: a don Servando hay que cuidarlo. ¡Si nos da los sesenta duros con que ahora vivimos...! ¡Quién me lo tenía que decir! Yo, que de nada carecía, pasando por esta humillación, por estas privaciones.

p. 6989

También los cadetes y mensajeros presentan características que pueden encuadrarse a la vez entre dependientes de comercio y prestadores de servicios. En Vaya usted con Dios, amigo, don Marcelo se resiste a emplear a Loren, una chiquilla soñadora e irresponsable. Como excusa apela al hecho de que los botones son generalmente varones, pero la tía de la chica lo rebata con un argumento feminista y no le queda más remedio que acceder:

SEÑOR MARCELO: El negocio no da más de sí. Sobre que lo de llevar cartas no son cosas de chicas, sino de chicos.

SEÑA ELVIRA: ¡Y qué más da un botones que una presi

lla. ¿No hemos quedao en que hoy la mujer sirve pa to?

p. 9

Pero Loren ama demasiado el lujo y pierde el día mirando los escaparates. Además, crea problemas con los clientes y deben despedirla. El señor Marcelo ya había presentido ese resultado:

SEÑOR MARCELO: (...) Hay quien nace pa una carrera y quien nace pa muchos paseos.

p. 8

Con mejor suerte, la menor de los Cinco lobitos cumple funciones de cadete en la casa de don Félix.

En el otro extremo de la escala, Llévame en tus alas y El secreto de Lady Klaverson, presentan a dos capaces y decididas directoras de empresas financieras.

2.1.6.- Empleada administrativa

Se presentan estas actividades como especialmente aptas para la mujer que, en ese momento, intenta acceder al mundo del trabajo. Son sedentarias, exigen habilidad, paciencia y resistencia a la rutina. Además, la jerarquización de cargos es rígida y normalmente se reservan los inferiores para ella.

A partir de 1920 se advierte un notable incremento de la participación femenina. A la mejor capacitación se une el interés de los empresarios por contratarla, dadas su eficiencia y la poca conflictividad que presenta. Además, su salario suele ser inferior al de los hombres.

Esta discriminación, que puede aparecer en todas las ramas ocupacionales pero es constante en ésta, ya levantaba voces de condena antes de la Segunda República. Un ejemplo es la encen-

dida denuncia de Margarita Nelken:

(...) la empleada es, de todas las mujeres que aquí ven en el trabajo un medio de subsistencia, la más indignamente explotada. Porque es de un nivel social algo más elevado que la obrera; porque, por su indumentaria de "señorita" aparece como superior a la sirvienta, su suerte, hasta ahora, preocupa infinitamente menos que la de la sirvienta o la de la obrera y, sin embargo, ninguna obrera (salvo las que trabajan a domicilio), ninguna criada en todo caso, se encuentra en condiciones tan penosas y tan imposibles como nuestras empleadas. (7)

La autora lamenta que la necesidad, el miedo y la ignorancia obliguen a la mujer a trabajar por menor sueldo que el hombre, con lo que crea una competencia desleal. Y éste será uno de los cargos que Adolfo Marsillach le hará a la empleada en 1931. Él está en contra del trabajo femenino, al que acusa de trastocar todo el orden establecido. La única solución que encuentra es el retorno a la pasividad del hogar:

Y ésta es la tragedia de la mujer que trabaja: o ha de contentarse por menos sueldo que el hombre, obligándose a una competencia desleal, o se prescinde de sus servicios. Ha bastado que el ministro de Trabajo haya aprobado una escala de sueldos para la dependencia mercantil de Madrid, con escasa diferencia para uno y otro sexo, para que muchas señoritas oficinas y de mostrador estén amenazadas de despido y sean substituidas por personal masculino. (8)

Mary Nash apunta que al rededor de 1930, la remuneración de la trabajadora española era un 53 % inferior a la del hombre. No hay en el estudio estimaciones por rama, pero por los artículos de la época, la empleada de oficina parece ser la más perjudicada. (9)

El teatro, que en líneas generales aplaude el ingreso de la

mujer en el mundo del trabajo, no refleja esta desigualdad.

A la hora de buscar un puesto, el empleo público es el más codiciado, probablemente por la estabilidad que entraña. Ya en 1910, el Ministerio de Instrucción Pública y Bellas Artes había declarado el libre acceso de la mujer a cuantas profesiones tuvieran relación con él, siempre que poseyera el título académico exigido; y el Estatuto de Funcionarios Públicos de 1918 establece que podrá incorporarse a todas las clases de la categoría de auxiliar. Para los servicios técnicos, el ingreso estará regulado por los reglamentos específicos. (10)

Nati, protagonista de Tu vida no me importa, es empleada de Correos. Está orgullosa de haber conseguido su puesto por propios méritos y estalla cuando Rafael, el joven con el que vive, sugiere que un supuesto protector de la familia había tenido que ver en la adjudicación del cargo:

RAFAEL: (...) Y hasta parece que alguna influencia tuvo él para que te dieran la plaza en Correos.

NATI: (Rápida) ¡No, no! ¡La obtuve yo con mi trabajo, con mi esfuerzo!

p. 45

En Como tú, ninguna, Mercedes, que ha tenido que abandonar su puesto en una perfumería, se prepara para hacer oposiciones. Sus amigas insisten para que salga con ellas a divertirse:

CONCHI: Anda, mujer, alégrate y ven con nosotros. Verás cómo te animas.

MERCEDES: No, de veras; no puedo perder un día. Han salido diez plazas en Hacienda y voy a ver si me llevo una. Esto es volver a empezar, pero no hay más remedio (...)

p. 49

das hasta que salgan las oposiciones para las que han estudiado, en El refugio. Y al fin saca las suyas Una mujer simpática.

El empleo público también es codiciado porque, por su horario, permite atender el hogar o tener otra ocupación. Este es el caso de Berta, en ¡¡Cataplum!!:

JUAN: Estaba yo pensando: ¿Tan cambiado estoy que no me conoce ya "Miss Trabajo"? (Saludándola) ¿Qué es esto? ¿Ha dejado usted el Ministerio?

BERTA: No, señor; es que al Ministerio no voy más que por las mañanas. Por las tardes me busco algunos trabajillos particulares, y ahora estoy aquí a las órdenes del señor Bernal.

p. 1078

Dentro de la empresa privada o trabajando para particulares, la figura de la mecanógrafa o taquí-mecanógrafa es la más frecuente.

En Eva Quintanas, Menena conversa con la empleada de su padre:

MOLINA: ¿Mucho trabajo, Meca?

MECA: Bastante. Hasta las dos siempre en la secretaria de la Banda Pellonés, y por la tarde no suelen faltar chapucillas para ayudarme. Don Laureano me recomienda mucho.

(...)

MANENA: Y se ve que trabajas siempre muy a gusto.

MECA: ¡No! Actividad para cumplir la obligación, desde luego que sí, pero gusto para la absurda labor de copiar cartas, ¡no, señora, no!

p. 27

También Blanca, en El peligro rosa, se siente abrumada por el exceso de trabajo:

BLANCA: Esto de llevar tantas secretarías particulares tiene ciertos agobios...

p. 6283

Pero es consciente de que de ello depende su autonomía y sigue adelante. Después de todo, Blanca disfruta de su tarea y es tá orgullosa de que sea buena:

BLANCA: Es lo que me divierte, trabajo a gusto... y conozco a los hombres. Y ellos, por su parte, todos me dicen que ninguno les llevaría los asuntos como yo.

p. 6284

Como es sumamente responsable, el trabajo ocupa el primer puesto en su vida; por eso, cuando asiste a un baile con su jefe, pone como condición la de regresar temprano:

BLANCA: Yo, en cambio, no espero estar allí a última hora. Hay que madrugar.

FELICIANO: Es usted esclava de la obligación.

BLANCA: De lo que vivo.

p. 6316

Mariana, personaje secundario de Entre todas las mujeres, ex plíca por qué va de despacho en despacho:

SANTIAGO: ¿Por qué no busca usted una ocupación fija?

MARIANA: Se saca más así, estando suelta, porque se cobra a duro la hora. Como yo digo, soy "mecnógrafa-taxi", pero tengo más libertad. Lo importante es asegurarse la clientela.

SANTIAGO: Como que nada hay mejor que una muchacha independiente, que cuando se le acerque un hombre no tenga que pensar: "¿Me conviene o no me conviene?" si no "¿Me gusta o no me gusta?"

p. 36

Santiago da una de las claves del trabajo femenino: más opciones en la vida y libertad para elegir entre ellas.

Como aparece el tópico del señor que persigue a la criada, también se da el del jefe que asedia a la mecnógrafa. En Para

mal, el mío, la insoportable Tula crea conflictos inexistentes atribuyéndole a su marido innumerables romances:

TULA:(...) ¡Y están llenos los periódicos de caricaturas de jefes enamorados de sus mecanógrafas! ¡Y las películas también! ¡Y las comedias!

p. 7071

El jefe de Pili, en Tal para cual o El secreto de Julia, se adecua perfectamente a la imagen que da Tula, pero la chica es muy realista frente a los galanteos:

PILI: (Con gravedad) Lo que no quiero son desenaotos. Ustedes los ricos tienen muchos caprichos de esos que ahora se le antojaba a usted. Yo soy atractiva... y a usted le gusto... Pero la realidad después... será la de siempre: que usted, el potentado, cambiará de gusto en sus caprichos... y yo seguiré siendo la humilde mecanógrafa condenada a consumir mi juventud ante esa mesa de trabajo.

p. 13

En Margarita y los hombres, si las empleadas se dejan besar, en compensación, el jefe les da tareas sencillísimas:

MECANÓGRAFA 2ª: ¿Hoy por lo visto está en forma?
MECANÓGRAFA 1ª: Ya ha sacado el truco del original en francés y con números.
MECANÓGRAFA 2ª: ¿Y pica hoy?
MECANÓGRAFA 1ª: No, viene afeitado.
MECANÓGRAFA 2ª: Menos mal.

p. 12

El jefe le encarga siempre el grueso del trabajo a Margarita, la más fea. Ella es eficiente, pero a los hombres que la rodean parece no importarles. A pesar de ser la más útil, no lo reconocen, casi les molesta:

JIMÉNEZ: Era feúcha.

JEFE: Sí, feúcha; pero me la recomendó tanto un cuñado mío que no tuve más remedio que tomarla.

p. 37

La protagonista de Cuentan de una mujer..., muy fea, no puede encontrar mejor empleo y debe conformarse con una sórdida agencia de detectives que, en realidad, se dedica a hacer extorsiones. Allí se distingue por su inteligencia y por su agresividad, porque la incomprensión y el rechazo la han convertido en una mujer llena de rencor. Éste desaparece cuando una operación le regala un bello rostro.

La realidad de que la empleada sea juzgada a veces por sus atractivos físicos y no por su capacidad condiciona el efecto liberador del trabajo, porque para que éste sea bueno, debe aportar -igual que para el matrimonio- una belleza que no depende de la voluntad sino del destino. Esta injusta desigualdad es casi imposible de vencer. En El despertar de Fausto se da un ejemplo. Por años don Faustino tuvo una eficientísima empleada a la que trató como a un mueble, pero en cuanto entra Margarita a la casa, se enamora de ella y la colma de atenciones a pesar de ser el colmo de la incompetencia:

FAUSTINO: (...) Doce años tuve a Eladia, la antecesora de Margarita, y te juro que no se me ocurrió fijarme en ella.

NOLASCO: Como que era un chucho. Corcovada, chata, sin pelo... Lo que se dice una birria.

FAUSTINO: Nunca la miré como mujer. Era un instrumento de trabajo. Cumplía su obligación a maravilla. (...)

p. 13

Margarita alcanza el sueño de muchas empleadas, de enamorar

al jefe, pero ella prefiere a un muchacho irresponsable, aunque joven y guapo. Ha usado los mismos parámetros que, a la hora de elegir, los hombres emplearon con ella.

En La niña de la bola, don Emiliano se enamora de Mercedes, una bella empleada, y crea un serio conflicto en su hogar.

Carmen, mecanógrafa en La razón del silencio, también despier-
ta los celos de la esposa de don Emilio, pero en este caso la
intimidad nace porque la chica es hija extramatrimonial del hom-
bre, quien no se había atrevido a confesar su existencia a la
mujer.

Un personaje de ¡Déjate querer, hombre!, señala la diferen-
cia entre la mecanógrafa de plantilla y la transitoria. Dentro
de este último grupo parecen ser más fáciles las conquistas,
quizás porque alguna muchacha finja ser mecanógrafa con otros
propósitos menos honestos.

Y nuevamente son muchas las mujeres que mantienen sus hoga-
res con este trabajo. Paula, en ¡Sola!, es la única que lleva
un sueldo a la casa, pues su tía y sus primas siguen aparentan-
do una vida de lujo que no pueden costear. Rosario, en Tú y yo,
solos, contribuye al mantenimiento de la familia y al pago de
la carrera del hermano. A pesar de haber perdido un empleo, es-
tá segura de encontrar otro por su buena preparación:

ROSARIO: Y a mí por las que te veo derramar. Pero
no te apures, madrecita, que si se cerraron los alma-
cenes Madrid-París y a mí me dejaron por puertas, con
mi francés y mi carrerita de Comercio, Dios ha de
abrirme otras, y volveré a entrar en casa con mis cua-
renta durazos al mes.

MERCEDES: ¡Nos hacía tanta falta! Con los últimos
pagamos las matrículas de Rafael. Y gracias a ellos
pudo acabar.

Nati, en Los quince millones, trabaja como mecanógrafa entre los mismos que fueron sus compañeros de ocio, ya que es hija de una marquesa arruinada. Nieves, que vislumbra la quiebra de su padre, en El drama de Adán, se prepara para hacer frente a la situación:

CARLOS: ¿Qué piensa usted hacer?

NIEVES: Trabajar. Estoy, además muy bien preparada para ello. Hablo a la perfección tres idiomas. En esa máquina de escribir que ha visto usted en mi gabinete, hago prodigios. Nadie me ganaría el campeonato en un concurso de mecanografía. Además, he estudiado mucho: tengo preparadas todas las asignaturas del magisterio. De una sentada puedo hacerme maestra superior. Y, por si fuera poco, sé algo de matemáticas y mucho de legislación. Mi padre y mi tía Luz creen que yo me paso la mañana y la tarde leyendo novelas; pero llevo cinco años estudiando sin cesar, porque quiero que cuando mi padre venga a decirme: "Hija mía, no tenemos dinero" pueda yo contestarle: "Tenemos algo más que dinero, papá, porque tenemos el medio de ganarlo, que vale mucho más;"(...)

pp. 588-589

Milagritos, la hermana del protagonista de El niño se las trae, pretende trabajar de mecanógrafa para ayudar a la familia, pero no lo consigue por falta de preparación. Sus tropiezos buscan la risa del espectador.

También es muy mala Amalia, en Mi querido enemigo. Tanto su padre como ella no han hecho más que esconder la pobreza por mucho tiempo, así que cuando les llega la oportunidad de trabajar se encuentran en un mundo desconocido. Con tenacidad, la chica mejora, pero como muchas, buscará su solución en el matrimonio.

En un hogar modesto como el de Siete puñales, en cuanto la hija mayor tiene la edad requerida, la convierten en mecanógrafa. Su sueldo será un alivio.

Asunción, en Los caimanes, es empleada de oficina; también Yuli, simpático personaje secundario de Tu vida no me importa, que además es compañera de trabajo de su marido.

Márgara, en ¡Di que eres tú!, declara ser mecanógrafa, aunque no trabaja en ningún momento de la acción. En cambio a la eficiente Clara la encontramos en plena tarea y no sólo es buena empleada sino también lo suficientemente astuta como para salvar de un serio aprieto al protagonista de ¡Arriba!. Alma, en Un negocio con América, al igual que Clara es eficiente y original; pero no le interesa su trabajo sino enamorar a un millonario, algo que consigue fácilmente.

En La culpa es de Calderón, Asunción desea un empleo en la oficina de Recuero para vigilar a su novio, pues sospecha que la está engañando. Asunción trabaja desde hace tiempo, pero no por necesidad imperiosa sino para tener más comodidades:

ASUNCIÓN: Que no. Toda mi familia está sanísima, mis hermanitos son exploradores -¡la de botas que rompen!-, vivimos en una casa con calefacción y ascensor..., que a veces funciona, y tenemos pianola, un Philips cuatro lámparas, un canario y unos tiestos en el balcón.

RECUERO: Entonces..., si tiene usted ascensor, la radio, el canario y los tiestos, por qué jinojo... -digo- por qué shoking apela usted a estas astucias para buscar trabajo?

ASUNCIÓN: porque si no lo buscara no trabajaría, y si no trabajara, no tendría ni la pianola, ni la salud, ni la radio, ni los tiestos, ni el ascensor. De ahí que haya sido modista, enfermera, picadora del "Metro", señorita del conjunto, taquillera de un "cine"...

p. 11

También Marisa, protagonista de Cinco lobitos, emplea recursos originales para colocar a todas sus hermanas en casa de don

Félix.

Si tiene trabajo, la mujer puede vivir en cualquier sitio honesta y gallardamente; esto es lo que piensan los fingidos padres de Alicia, La chica de Buenos Aires, y no vacilan en enviarla a Barcelona a ocupar un puesto en un banco. Así la sacan del medio y recobran la paz familiar.

2.1.7.- Ocupaciones infrecuentes

Modelo de pintor: Algunas muchachas son profesionales en la materia, como Salomé, en La pícara vida; Consuelo, en Las llamas del convento o la protagonista de Los amores de la Nati. Más esporádicas son las participaciones de Carmela, La musa gitana, en este campo.

Adivina: Candelas, en La casa de la bruja, gana dinero anticipando el futuro y vendiendo recetas mágicas a los incautos. Su mundo es sórdido y la ocupación real es el robo. A diferencia de ella, Venancia, la pitonisa, es un personaje simpático que ha ideado ese negocio para mantener la casa, pues el marido poco aporta. Con él puede pagar la carrera de Medicina de su hija:

VENANCIA: (...) Que de no haberme agarrao yo a mis facultades de vidente, ni la chica sería lo que es, ni tendríamos puchero en la lumbre (...)

p. 8

Venancia no es vidente, pero sí listísima. Su éxito se basa en unas mujeres a las que ella tiene contratadas y que sutilmente hacen las averiguaciones que necesita para dar los consejos. Una especie de agencia de detectives.

En Las de los ojos en blanco aparece otra singular agencia de detectives con personal exclusivamente femenino. Su tarea con-

siste en descubrir maridos infieles.

En Piezas de recambio encontramos una agencia de servicios que encubre el turbio objetivo de facilitar los amores clandestinos. La atienden dos mujeres.

Yayata, otro miembro de los Cinco Lobitos, ocupa el puesto de chofer y mecánico de don Félix. No es una labor frecuente en la mujer, pero la realiza a la perfección hasta que se enamora y pierde la serenidad.

El esposo de Elvira tenía como oficio mantener el faro de Santa Marina en funcionamiento. Al morir misteriosamente, las autoridades dejan como encargada a la mujer, que lo toma con gran responsabilidad:

ELVIRA: (...) Pero en consideración del hombre, que siempre cumplió con su deber, dejaron que yo pudiera seguir encargada del faro... ¡Esclava de mi servicio! Que ni un solo día dejó de encenderse la luz a su hora...

p. 33

Actividades militares: En una revista, Las de armas tomar, aparece el servicio militar para ambos sexos. No es el fin de la obra burlarse de la inserción de la mujer en este campo, sólo se utiliza la posibilidad de un cuartel mixto como pretexto para hilvanar una sucesión de enredos graciosos.

También en otra revista -Las faldas-, surge la idea de un ejército femenino, pero para un país imaginario.

En una comedia con ambiente extranjero -SS-, encontramos a Elsa, espía que trabaja para el servicio secreto de su país. La mujer ha podido casarse con un noble y abandonar una ocupación que detestaba por la violencia y el engaño que traían consigo.

2.1.8.- Actividades artísticas

Pintoras: Matilde, en La risa, no es una artista descollante, pero tiene buena técnica, copia bien y puede vivir holgadamente de los encargos. En ¡No hay no!, Clásica, un personaje secundario, también se dedica a la pintura y el dibujo. Sus aspiraciones son mayores que las de Matilde.

Actrices y cantantes: Son personajes frecuentes y se despliegan en abanico desde la de gran fama a la fracasada.

En ¡Me sacrificaré!, Casta se encuentra de pronto con la ruina y una hermana a quien el novio ha abandonado embarazada. Ninguna de las dos está preparada para trabajar y a la mayor se le ocurre actuar como recitadora profesional. Es muy mala, al revés que Julia, que tiene condiciones pero no voluntad. Para obligarla, Casta se pone a sí misma en ridículo ante el público. Julia sube al escenario con el fin de liberar a su hermana y emprende una carrera brillante.

Fanny es una cantante de ópera famosa en Llévame en tus alas, y una de las pocas mujeres que abandona al hombre amado por seguir con su carrera:

LAURA: Le ha dado usted miedo.

AURELIO: ¿Miedo?

LAURA: Sí. Ha hecho usted conocer a Fanny la felicidad..., o al menos toda la felicidad compatible con la vida. Pero una artista, y una cantante sobre todo, no puede ser, impunemente, una mujer feliz... y ha tenido miedo de que la artista sucumbiera ante la mujer... Lea usted la carta. Léala.

AURELIO: ¡Mala mujer!... ¡Mujer egoísta!

LAURA: Mala mujer, quizás. Mujer egoísta, en absoluto. Si hubiera sido una mujer egoísta, la mujer habría vencido a la cantante. Su egoísmo ha sido egoísmo de artista, no de mujer.

El caso opuesto se da en Esta noche o nunca. La carrera de Bianca como cantante lírica va afianzándose gracias a su amante, un director de orquesta. En un momento dado la mujer debe elegir entre el amor de otro hombre o su encumbramiento profesional. Opta por el amor y abandona todo, pero casualmente, el hombre elegido es un importante empresario, que para premiar la arriesgada decisión de Bianca le promete impulsar todavía más su carrera. Con una trama tan absurda, el espectador llega a la conclusión de que Bianca no tiene la mínima capacidad y que si no contara con tanta ayuda, su carrera no hubiera pasado de mediocre.

Elvira, La española, se prepara con fervor para ser cantante de ópera. Algo que había sido Violeta tiempo atrás, en ¡Qué solo me dejas!. Con los años había cambiado el teatro por la enseñanza.

También aparecen cantantes populares, como La Marquesona. Al comenzar la comedia es una mujer madura que ha perdido la voz, pero debe continuar actuando por hambre. La acompaña su hija Rosa, que no se acerca a lo que había sido su madre. En cuanto aparece el padre que las había abandonado, la muchacha aprovecha para irse con él, pues odia la profesión. El dolor hace que la Marquesona recobre la voz y la fama, pero ya no le importa e intenta suicidarse. La salva el regreso de la hija.

Adela, la hija del pícaro promotor de La Osa, es otra pésima cantante. Todo lo que pretende es una recomendación para poder trabajar en una oficina. Terminará casándose con un noble y así se arreglará su vida y la de su padre.

Laura ha sido una graciosa artista de variedades que ha abandonado el teatro al encontrar un buen marido. Cuando queda viuda puede regresar a su antigua ocupación, pero prefiere buscar

otro esposo en La viudita se quiere casar. La comiquilla también deja las tablas. En cambio la Flores, en Don Juan José Tenorio, extraña el mundo que abandonó al casarse. Dos triunfadoras, Aurelia, en Mamá ilustre, y Ester, en Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán, han fracasado como madres.

Dolores, la protagonista de Siete puñales, se encuentra con Sagrario del Río, una antigua amiga convertida en actriz. La invita a su casa y a partir de ese momento la vida de la familia cambia. Los chicos se deslumbran por el lujo y el padre abandona todo y se va con la artista. Quiere olvidar la vida sin alicientes que lleva y convertirse en dramaturgo. Sagrario estrena una obra de su amante, es muy mala y solo la salva su actuación. El hombre regresa con su fracaso al hogar, que tampoco será ya el mismo.

La pobre Sinda se vuelve loca por el cine en Yo soy la Greta Garbo, y sueña con ser actriz dramática. Al fin la contratan y logra hacer una excelente carrera, pero siempre interpretando papeles grotescos que la ponen en perpetuo ridículo. Lo que los demás consideran triunfo es para ella una frustración.

En la pantalla las prefieren rubias presenta un fresco de la vida de varios artistas. Pepita y Cristóbal están casados. Ella, famosísima en el teatro; él, resignado a la medianía. Inesperadamente los contratan para filmar una película en Francia. Ella resulta ineficaz, pero él se convierte en una revelación. La mujer sufre mal el cambio y Cristóbal sacrifica una brillante carrera para salvar el matrimonio. Toma una decisión que tradicionalmente se ha considerado propia de la esposa.

La muchachita enamorada de un actor es un tópico romántico, pero el varón enamorado de la actriz de moda puede resultar un personaje patético, como ocurre en la tragedia grotesca de Ami

ches, La diosa ríe. Paulino, un humilde dependiente de tienda, está loco de amor por Rosita de Oro. Por una casualidad, llega a conocerla. A la mujer le emociona su devoción incondicional, pero sus mundos son incompatibles y ella no encuentra mejor solución que dejarlo.

Algo parecido ocurre en Napoleoncito. Los amigos se burlan de la simpleza de Napoleón González y de su incapacidad para conquistar mujeres. Éste inventa una aventura con la actriz más famosa del momento: Leda España. No le creen y le obligan a que lleve a la estrella a una cena. Todos están seguros de que no lo hará, pero Napoleón le cuenta su situación a Leda y ella lo ayuda a salir del ridículo.

El hombre casado que se enreda con una actriz y pone en peligro su matrimonio da pie a algunos núcleos dramáticos, como en ¡Todo para ti!, y muchos enredos cómicos, como en ¡A divorciarse tocán! o en La marimandona. En estos casos, el trabajo en el escenario suele ser una excusa para encontrar un amante con dinero. Sin embargo también en este ambiente abundan mujeres honestas y generosas. Un ejemplo lo proporciona Sofía, en El Ex..., que protege al frustrado diputado y a su hija cuando todos los abandonan. Aún así debe soportar agravios por su profesión de tiple en el teatro Pavón, pues Ramón se niega a casarse con Petrilla porque sospecha que se ha dedicado a las tablas como Sofía. El muchacho vuelve sobre sus pasos cuando se entera de que su novia era solo una ayudante. Por cierto que el no haber subido a un escenario no garantiza el futuro de Petrilla ni borra su pasado fatuo. Sofía es mucho más valiosa que ella, pero Ramón representa un obsoleto modo de pensar en el que el hábito hace al monje.

Muñoz Seca aprovecha el personaje de la artista para contra

trastarlo con los prejuicios de una sociedad hipócrita, así que en El escándalo vuelve a aparecer otra actriz, Elena. Se ha casado con un terrateniente y llega al pueblo de su marido. La clase alta del lugar tiene mucho que ocultar, pero se muestra rígidamente moralista a la hora de conocer a la recién llegada:

ÁNGEL: (...) Pues lo de mi niña es que sí; viene conmigo. Está ahí fuera; pero no creí prudente meterla aquí de sopetón, sin que viera yo antes qué aspecto tenía tu mujer y qué clase de pájara era, no fuéramos a pringarla.

ELENA: ¡Hombre!

ÁNGEL: Mi hija es una señorita honesta, y usted comprenderá, señora... En fin; la pinta no está mal...

p. 783

Tampoco en este grupo iba a faltar la mujer que mantiene al hombre. La pobre Lina, en Creo en ti, ve cómo el músico al que ha protegido durante toda la carrera la abandona para casarse con una muchacha de familia y lo acepta resignada porque cree que es lo mejor para él. Flora, en Margarita, Armando y su padre, atiende las necesidades de un esposo vago y algo semejante sucede con la protagonista y Luz de Bengala.

El circo de la verbena, Fu-Chu-Ling y Romance de fieras se desarrollan en ambientes circenses. En la primera, Perla crea una profunda rivalidad entre dos hermanos; en la segunda, Irrrasa, la domadora de fieras, persigue al protagonista y en la tercera, Paloma ve esfumarse la posibilidad del amor y se resigna a acceder a las pretensiones de un compañero, que al fin resulta un buen hombre.

Algunas muchachas tienen condiciones para destacarse en un escenario pero ni sueñan con llegar a él por la mala fama que envuelve al ambiente. Por ejemplo, Paloma de Embajadoras posee

una bella voz, sin embargo la familia rechaza la idea de que la chica pueda hacer del canto una profesión:

VECINA: ¡Vaya que sí!... Con tal que quisiera dedicarse a las variedades, antes de seis meses tenía un auto, una cruz de brillantes y un perro de esos de es tropajos... ¡Menos que ella valía Matilde, la de Arganzuela!...

REMEDIOS: ¡Dios nos libre de que a nuestra Paloma le diera ese venate!... Que cante lo que quiera; pero en casa, para nosotros y los buenos amigos.

p. 64

Paloma no tiene más sueño que su futura boda, pero la protagonista de El debut de la Patro considera que en el teatro de variedades tendrá futuro y está decidida a alcanzar el triunfo. Don Ecequiel intenta hacer que cambie de opinión:

ECEQUIEL: ¿Y si te arrepientes? Mira tú que eso de ser artista es muy engañoso.

PATRO: Yo quiero serlo por encima de todo. Ya sé que no ha faltado quien ha dicho que mi madre es quien me incita a ello, y eso es una calumnia, ¿se enteran ustedes? Yo quiero ser artista porque ha sido el sueño de toda mi vida. Porque siento el arte dentro de mi pecho. Y si empiezo en un cabaret es porque en algún sitio tié que empezar. Ya terminaré, si Dios quiere, en los grandes teatros (...)

El riesgo es la mala fama que puede alcanzar la muchacha:

ECEQUIEL: Hasta hoy has gozado de la estimación y el cariño de todo el barrio. (...) Ten cuidado no pierdas en un día lo que tu buena conducta te ha hecho merecer en veinte años (...)

p. 13

Patro no llegará a nada; entre su intransigente novio y su desaprensivo padre -que había abandonado a madre e hija años atrás- su posible carrera queda arruinada.

Algunas muchachas no tienen trabas familiares y sin embargo tampoco alcanzan el triunfo. Es que se necesita un protector, sobre todo si no hay talento. La pobre Erundina, un personaje cómico de Mi costilla es un hueso, emprende una aventura con la ilusión de ser actriz:

NICÉFORO: Es una socia de postín que va a California pa dedicarse a "star".

ALEJO: ¿A estar en California?

NICÉFORO: A estrella de cine. Y anda por té el barco buscando un tío con dinero que la proteja y que la empuje.

p. 47

Erundina no tiene suerte y termina como criada:

MOSQUERA: ¡Caray, la pasajera del barco vestida de doncella! Pero ¿Tú no ibas pa Greta Garbo?

ERUNDINA: Sí, pero como no me has empujado...

p. 55

Tanguista: Si la artista, sobre todo la de variedades, provoca desconfianza por el ambiente en el que desarrolla su actividad, la mujer que trabaja en un cabaret dando conversación a los clientes, está directamente mal vista, pues se la considera más cerca de la prostitución que del mundo artístico al que dice pertenecer.

Las obras las tratan con simpatía. Lo normal es que aparezcan como personajes episódicos cuya función es la de crear ambiente, como en La plataforma de la risa, Los mártires de Alcalá, Oro y marfil, Llévame en tus alas, Sol y sombra o Korolenko. En conjunto son focos de comicidad, al igual que los grupos de costureras o artistas de segunda fila. A veces, alguien sobresale, generalmente por un rasgo patético, como Corina, en Llévame en

tus alas, eterna enamorada del único hombre que tuvo un rasgo de ternura con ella.

Carmen, la protagonista de La maté porque era mía, conquista al cándido Pío Melero. El padre de Alicia, en Adiós, muchachos, se casa con Concha, a quien ha conocido en el lugar de trabajo. La mujer cree que la ha elegido por amor y sufre una decepción al saber que es una maniobra del hombre para que la hija pueda irse tranquila, pero acepta la posibilidad de una vida pacífica y se queda a su lado.

La cálida Herminia, sin oficio ni educación, no encuentra otra solución para su vida, en Mañana me mato:

HERMINIA: (...) ¿Qué será tanguista? Y se lo pregunté a un gúespe. Y me enteré. Un ofisio. ¡Pero vaya ofisio fási y alegre y gueno! Que vas a bailá y a divertirte y ensima te dan dos duros de jorná y er tanto por sientto de los corchos (A Eva) Ya sabes: tú un tanto por cada corcho de botella de marca que tu pides y lo paga otro. Conque pensé y dije: ¿Que yo me puedo valé sin pedirle ná a la que me echó de la casa? Pues superió. ¡Na má! Y por eso soy tanguista.

p. 32

Por otro lado, Herminia está orgullosa de su conducta intachable:

HERMINIA: (...) ¡Y a casita sola! Porque yo seré tanguista ¡pero na más que tanguista, y s'ha acabao! ¡Y ahora sí que colorín colorao!

p. 33

Los emigrados rusos de Katiuska pronto encuentran colocación para la atractiva Olga en un cabaret.

El padre de Gloria, en Doña Herodes, está convencido de que es una profesión de provecho para su hija, muy superior a la de Mariana, la chica del vecino, que es partera:

FACUNDO: (...) y sobre to, que mi hija ha venio al mundo a triunfar como triunfa el bello seso, y no como la sabironda de su hija de usté, que quiere triunfar donde triunfa el seso feo.

p. 11

Facundo no entiende que una mujer pueda estudiar una carrera, para él, debe explotar su cuerpo, no su inteligencia.

Gloria, la hija de Facundo, cambia el taller por el cabaret porque gana más, sin embargo Nina, en El mago del balón, considera que la época dorada de esa actividad ha pasado ya:

VICENTE: ¿Pero no ganan ustedes un dineral?

NINA: ¡Huy, dineral!... ya pasaron aquellos tiempos en que se descorchaba el champán por cajas...; taponazos por aquí, taponazos por allá... Hoy no se bebe más que Coca-cola y Orange Crush. Hoy suena un taponazo en un cabaret y creen que ha entrado un extremista. ¡Está perdido! Antes bailaba usted con uno dos bailes y tenía usted segura la cena, un regalito y un par de pepitos que me llevaba para mamá... Ahora..., sí, sí...; se pasa usted toda la noche aguantando pisotones y estrujones para que al final la conviden a una ración de patatas y una bolita.

p. 11

La aspiración de Nina es abandonar esa tarea. Podrá hacerlo si el futbolista con el que vive cobra fama y gana dinero, pero hasta que eso pase es ella la que lo mantiene.

Mari Pi, en Como tú, ninguna, ha tenido suerte. Ha perdido su empleo por abofetear a un cliente, pero éste, arrepentido, la busca y se casa con ella.

Toreras: Tu cuerpo en la arena y Papá Charlot traen ejemplos de esta poco frecuente actividad. En la última obra, Manolita y Carmencita siguen los pasos de su madre, pero no les gusta el ruedo y prefieren una buena boda.

2.1.9.- La mujer profesional

Se incluyen en este grupo a aquellas profesiones que requieren una capacitación especial. Su aumento coincide con el mayor acceso de la mujer a los niveles educativos medios y superiores.

Las ramas en las que se detecta en forma notable la presencia femenina son las relacionadas con la docencia -en especial de nivel primario-, y las profesiones auxiliares de la medicina. En el ejercicio de carreras universitarias las mujeres tienen todavía poca trascendencia, según los estudios de la época, pero el teatro las prefiere como personajes y por eso resultan las más destacadas.

2.1.9.1.- Maestra

Higinia es la maestra jubilada en El paleta de Bórox. Mujer fuerte y muy respetada, toma bajo su protección a Jerónimo, que la sucede en el cargo. Le apena la vida de sacrificios que el muchacho va a llevar, pues su profesión es indispensable para la comunidad, pero está muy poco valorada y escasamente remunerada:

DOÑA HIGINIA: Cuando te vi llegar al pueblo, a tomar posesión de la escuela, tan joven, tan animoso, me diste lástima. Yo he sido maestra de este pueblo cuarenta y seis años. ¿Os dais cuenta? ¡Cuarenta y seis años! Pasando las negras, comiendo cuando Dios quería y viviendo... de milagro. Yo he desasnado varias generaciones... Yo he visto cómo en todas las carreras iba llegando la protección oficial. Así, el abuelo de don Saulo fue albeitar; su padre veterinario, y él presume ahora de ingeniero pecuario, nada menos. Pero yo no pasé de maestra. Romanones fue el único que nos echó una mano y nos sacó un poquitín de la miseria. Pero luego vinieron otros y otros, y cuando no nos debían el sueldo nos debían la casa, y los maestros, ¡el más sagrado oficio de la Patria!, hemos seguido luchando con la miseria y con el desamparo

oficial. A un cacique de esta provincia le pusieron una lápida en la fachada del Ayuntamiento porque trajo el agua al pueblo... y se embauló seis mil duros en el negocio. A mí, que he enseñado a leer y a escribir a todos, me jubilaron con veinte duros a los cuarenta y seis años de labor...(...)

pp. 16-17

En Proa al sol, un grupo de emigrantes gallegos envidian y admiran a Cruz, que por ser maestra tiene su vida asegurada:

TÍA MARÍA: Maestra eres; tu sustento
no se lo debes a nadie;
cumplida y honradamente
puedes la vida ganarte.
(...)

p. 32

Cruz no emigra empujada por el hambre como los demás, sino para huir del amor de un hombre.

Generosa, en Los mártires de Alcalá, se muestra orgullosa de su profesión y, además, de cómo consiguió el cargo:

GENEROSA: Pues en serio se lo digo, y si quiere que le ponga de manifiesto mi título ganado en unas oposiciones reñidísimas entre otra y yo, por cierto que no se presentó la otra, se lo presentaré.

p. 53

También en tono cómico, Agustina, personaje de La Oca, le advierte a su criada que, a pesar de haber llegado la supuesta igualdad social, ella no podrá estar a la altura de la señora porque le falta la educación necesaria. Tener una carrera hace que Agustina sea superior:

LIBERTA: No, señora. Yo no soy criada de usted ni de nadie; ya nadie le trabaja a nadie y ya no hay criadas. Acuérdesese usted de lo que firmamos: todos semos

iguales.

AGUSTINA: ¡Somos! Somos, bestia.

LIBERTIA: Sí, señora; somos bestias.

AGUSTINA: ¡Iguales! De modo que tú, que confundes la "ele" con la "erre", la "be" con la "uve", la "ese" con la "ce" y la jota con... ¡con el tango!, quieras ser igual que yo, que tengo mi título de maestra de esouela, conozco el castellano a la perfección, como es mi obligación, y estoy aprendiendo el catalán, por si acaso. ¡Bueno estaría! (...)

p. 317

En ¡Zape!, don Filomeno desea que Angelita se haga maestra o practicante para asegurar su futuro, pero ella, muy astuta, busca la seguridad en una boda con un joven ingeniero. También Nati, la hermana de Concha Moreno, declara que preferiría educar a sus hijos que a los ajenos. La protagonista, que no ve en el futuro marido el suficiente empuje para sacar adelante a una familia, decide instalar un colegio de párvulos para que lo dirija el flamante matrimonio.

Manolito, el desaprensivo personaje de Mi chica, ha abandonado a su mujer y a su hija. Está tranquilo con respecto a la niña porque la madre, maestra de escuela, se encargaría de su educación. Sin embargo Basilisa no ha conseguido brillantes resultados y cree que lo mejor es hallar una buena casa donde la chica pueda servir.

En El ama, algunos personajes se burlan cruelmente de la maestra porque es fea, y además tiene pretensiones políticas.

2.1.9.2.- Catedrática

En La cartera de Marina nos enteramos de que Celia, a quien los señores a los que servían sus padres pagaron la carrera, ha respondido en forma brillante, llegando a ser catedrática antes de dedicarse a la política:

DUQUE:(...) A mi casa le deberá vuestra hija la carrera de Filosofía, que le costeamos; pero la cátedra y su posición actual la ha ganado ella por sus propios méritos.

p. 16

Doña Sofia, en Estudiantina, también es catedrática, lo mismo que su marido. La rivalidad entre los dos es la faceta cómica de la comedia.

La protagonista de Nuestra Natacha, corona sus estudios aceptando el puesto de directora de un reformatorio en el que ella había estado internada:

NATACHA: ¿Qué condiciones me ofrece el Patronato?

SANDOVAL: Las que usted señale. Aquí traigo una hoja con su nombre. El sueldo está en blanco.

NATACHA: No se trata de eso. Pongamos el mínimo que hayan tenido las directoras anteriores. Lo que yo necesitare es contar con plena libertad de iniciativa en cuanto al régimen interior. Nunca aceptaría dar un solo paso en contra de mis convicciones.

p. 423

Por fidelidad a ellas, Natacha pierde el puesto pero no a los internados, que continuarán encauzándose bajo su tutela.

En su momento, la obra causó cierto impacto por sus ideas políticas y Casona adquirió fama de autor revolucionario, aunque sólo por el contenido relacionado con las teorías educativas, en las que algunos críticos de la época ven el espíritu de la Institución Libre de Enseñanza. (11)

La pieza falla por su esquema maniqueísta. Algo que no molesta en una comedia ligera y sin pretensiones, pero resiente la credibilidad cuando se apela a géneros de más profundidad.

Otras tareas relacionadas con la educación: Aparecen varios



ejemplos de mujeres que se ganan la vida dando clases en forma particular. Así, la solterona nº 3 de Doña Rosita la soltera enseña piano, Violeta, en ¡Qué solo me dejaste!, canto.

En La chica de Buenos Aires, Télcida es celadora de un instituto laico. No comparte las ideas pero transige porque necesita el dinero:

RAMONA: ¿Usted es de Cordero?

TÉLCIDA: ¿Quién, yo? ¡Sí, sí! ¡Ja, ja, ja! ¡Ay que me lo creo! Me ofrecieron una plaza de celadora y usted verá.

JULIA: ¡Ah, vamos! Que hay que vivir.

TÉLCIDA: Naturalmente. Me leí cuatro libritos, me compré estas gafas, y laica. Cuarenta duros al mes.

p. 20

2.1.9.3.- Enfermera

En Madre Alegría, Gloria estudia enfermería siguiendo los pasos de Cayetano, un compañero de hospicio que se ha hecho médico y con quien termina casándose. También estudió en la Cruz Roja, Julia, la hija de Venancia, la pitonisa. Allí surgió su vocación por la medicina.

En ¡Soy un sinvergüenza!, Gabina consigue un puesto de encargada de las enfermeras en la nueva clínica del doctor Delfín. No se aclara si tiene estudios especializados. Tampoco sabemos nada sobre la preparación de Eugenia, enfermera de Gregorio en Manola-Manolo. Dentro de la trama, lo importante es su intención de conquistar a su jefe aprovechando que la esposa está de viaje.

En forma circunstancial y como complemento del ambiente médico, aparecen varias enfermeras en Las de los ojos en blanco y otras revistas.

2.1.9.4.- Médica

Carmen, la Madriileña bonita, es de extracción humilde y ha trabajado como dependienta hasta completar su carrera. La ejerce con orgullo y responsabilidad; al igual que Luisa, en Mayo y Abril. Esta última es más eficiente en su tarea que el doctor Abril, un señorito que terminará enamorado de su antagonista profesional.

Eva Quintanas regresa a Burgos con la carrera concluida. Como proyecta casarse, elige una faceta de la profesión que le permite cumplir holgadamente con sus papeles de esposa y madre:

EVA: Si lograra formarme una consulta acreditada en mi especialidad del pecho y de las vías respiratorias, eso sí me gustaría; pero de todos modos iré decididamente a lo que siempre fue mi predilección: a los estudios de laboratorio.

MARTA: Han de ser muy penosos...

EVA: Pero muy independientes, y eso, para una mujer que no renuncia en nada a ser mujer, lo vale todo.

p. 19

Eva no consigue casarse con Jorge, que prefiere a la hija de su jefe, pero su trabajo la consuela y la hace valiosa ante sus propios ojos.

Aurora, personaje de Las doctoras, ejerce la medicina. Se encuentra con Alfredo en casa de unas amigas:

FERNANDO: (Haciendo las presentaciones) María Teresa, mi novia... La señorita Aurora Mendoza de los Ríos, doctora en Medicina... Mi amigo Alfredo Rivera, ingeniero, y un entusiasta defensor de la causa feminista.

ALFREDO: (A María Teresa) Ya he leído sus triunfos en la Audiencia (A Aurora; mirándola con admiración) ¿De veras practica usted la medicina?

AURORA: Dirijo una clínica.

ALFREDO: Yo soy siempre respetuoso de la Ciencia, y mucho más cuando está representada por una mujer.

p.11

En Tú, el barco; yo, el navegante... y en Martes 13, dos muchachas están siguiendo la carrera de Medicina; Julia, la hija de Venancia, la pitonisa, la está terminando y Rosalinda, en Las tres Marías, se prepara para comenzarla.

La pareja central de Manola-Manolo es un matrimonio de dentistas. No hay entre ellos celos profesionales y todos reconocen que Manola es la más competente de los dos.

Mariana, Doña Herodes, es una profesional con mala suerte y se le mueren todos los chicos que trae al mundo. En esa circunstancia nace el apodo que da título a este juguete cómico. De todos modos su padre conserva la fe en ella:

FACUNDO: Vaya usted a saber... vaya usted a saber lo que será el día de mañana.

FELIPE: Una tocóloga eminente. ¡Así como suena!

p. 11

Afortunadamente, Mariana puede romper su mala suerte y comienza a ser considerada una eficiente profesional.

María de la O, una de Las tres Marías, es partera en un hospital. A ella recurre el duque para que atienda el nacimiento oculto de su nieta.

2.1.9.5.- Farmacéutica

Refugio, la valerosa protagonista de Tú, el barco; yo, el navegante..., ha concluido los estudios e instalado su farmacia, pero las cosas marchan mal:

REFUGIO: ¡Válgame el señor! (En una expansión impe-

tuosa) ¿No da esto rabia, madre? Trabaje usted, búsquese una posición independiente, procure no necesitar de nadie... Y todo, ¿para qué? ¡Para esto! ¡Para vivir con las agonías de siempre! No es justo; créeme que no es justo...

p. 17

Su madre no puede comprenderla; ella hubiera preferido que abriera un estanco.

De todos modos, el éxito de Refugio es cuestión de tiempo. En Las doce en punto, uno de los personajes es atendido por una próspera farmacéutica al sufrir un pequeño accidente.

2.1.9.6.- Abogada

Valentina y María Teresa, Las doctoras, son hermanas. Las dos ejercen la abogacía, una en lo civil y otra en lo criminal:

MARÍA TERESA: ¡Hallow, hallow!... ¿La señora de González? No, aquí no es... ¡Ah, usted pregunta por doña Valentina Ladrón de Guevara, abogado!... Sí, sí, aquí es... Es mi hermana. Abogado, sí, como yo... (Bocanada de humo) No, no está en casa; ha ido a la Audiencia y a ondularse... Pero para el asunto que usted dice creo que no es mi hermana a quien debe usted dirigirse; mi hermana es civilista... La criminalista soy yo (...)

p. 8

Victoria Palacios es la defensora del protagonista de Soy un asesino, y en ¡A divorciarse tocan!, Valentina prefiere una mujer a la hora de plantear su divorcio:

PETRA: Es que ese abogado es una abogada. Aquí tiene su tarjeta.

PASCASIO: ¡Atiza! (Leyendo) "Liberada Cadenas. Abogado. Especialista en divorcios"

p. 11

Cristina, hija de María "la Famosa", es una aventajada estudiante y el orgullo de su madre, que espera de ella grandes logros.

2.1.9.7.- Licenciadas y doctoras

Casi todos los personajes de Estudiantina están relacionados con la carrera de Filosofía y Letras, pues la acción se desarrolla en esa Facultad de la Universidad Complutense. Marisa, en Han cerrado el portal, también es estudiante. Han terminado la carrera Gelia, en La cartera de Marina; Margarita, en La noche vieja; Cecilia, en Almoneda; y en Ciencias, Cleopatra, en Korolenko y Carmencita, en Las doctoras. Esta última está preparando su doctorado en Inglaterra, de donde proviene otro personaje de la misma comedia: Miss Tártara Spring, doctora en Física y Química.

La protagonista de Nuestra Natacha es la primera en recibir un grado tan alto en Pedagogía:

RIVERA: A ver (Abre el periódico. Los demás a su alrededor. Lee) "Natalia Valdés, alumna becaria de la Universidad Central y primera mujer que alcanza en España el doctorado en Ciencias Educativas"

p. 407

Don Laureano, padre de Eva Quintanas, está orgulloso de los triunfos de su hija:

LAUREANO: Para la doctora.

NOGENCIA: ¡Qué raro suena!

LAUREANO: No rareza, novedad. Desde el sábado y con brillantísima calificación, doctora en Ciencias. Como yo no soy más que licenciado, tendré que respetar oficialmente a mi hija.

p. 7

Aurora, una de Las doctoras, aclara por qué la mujer llega a ese grado:

ALFREDO: ¿Se ha doctorado usted?

AURORA: El año pasado. Las mujeres siempre llegamos hasta el final.

p.11

Y con este rasgo de constancia y tenacidad están adornados casi todos los personajes femeninos que trabajan o estudian.

2.1.9.8.- Periodista

En Rosas de sangre o El poema de la República, una muchacha periodista es quien se enfrenta con el dictador.

Tremedal, personaje cómico de Siete puñales, dirige una revista feminista y María, una de las hijas de Mi distinguida familia, escribe artículos ultraconservadores para un periódico. Las dos caricaturizan las posturas que la mujer puede tomar en ese momento. Colores y barro aporta una simpática periodista.

En No juguéis con esas cosas, Cecilia, hija del hogar burgués de un político de fama, se marcha a vivir con unas amigas. La madre manda al secretario para averiguar si necesita dinero:

VALENTINA: Es muy natural ese interés. Yo puedo asegurar a usted que Cecilia no vive a expensas de nadie. Cecilia, usted debe saberlo, es una muchacha inteligente, trabaja para una casa editorial; traducciones de inglés, artículos literarios y sociológicos, todo muy bien pagado para lo que aquí se acostumbra.

MÁRGARA: Claro que la pagan mejor que a nadie en atención al apellido.

p. 211

Matilde, la protagonista de Literatura cobra cierta fama con una novela, pero la siguiente le trae problemas familiares.

2.2.- Mujeres y varones frente al trabajo femenino

A modo de conclusión se agregarán algunas opiniones de mujeres con respecto a sus trabajos y de hombres con respecto al desempeño de las mujeres.

En el mundo femenino están más preparadas las muchachas de las clases bajas, que tradicionalmente deben ganarse el sustento. Para ellas la incorporación al mundo del trabajo no es un tema conflictivo.

En la clase media se empieza a asumir la idea de lo beneficioso que puede llegar a ser el aporte de la muchacha joven. Como consecuencia, se incrementa la educación adecuada para la salida laboral. De este grupo salen la mayoría de las dependientas de comercio y empleadas de oficina.

El conflicto surgirá en el caso de la muchacha burguesa, criada para el matrimonio ventajoso, con una educación poco funcional, solo para complemento o lucimiento. Si la ruina alcanza a la familia, se pueden presentar varios casos, desde negarse a trabajar hasta salir con entusiasmo a buscarlo. Marichu, en Latigazos, tiene oportunidad de ganarse honradamente la vida, pero opta por un amante que la mantenga pues le resulta más cómodo:

JOSÉ: Marichu, yo puedo, yo quiero ser quien encauce su vida. Ni usted podía aceptar honradamente mis continuas dádivas, ni yo debo ofrecérselas. Hay que trabajar. Le ofrezco lo que le puede ofrecer un hombre como yo: protección y trabajo. Si no tiene inconveniente, puede usted ingresar en mi oficina.

MARICHU: Pero es muy difícil. Me horroriza el trabajo. Llegar a él supone para mí el mayor de los sacrificios; sobre todo si este sacrificio no obedece al logro de una gran ilusión.

A otras mujeres no les cruza jamás por la mente la idea de trabajar. Un ejemplo es Luisa Fernanda, La cursi del hongo:

ESTRELLA: Pero si no mandan casi ningún día [por la compra]. La portera les trae de cuando en cuando algunas cosillas, porque como no tienen criada... ¡Me dan muchísima lástima!

VICTORIA: Pues a mí no. Dime si Luisa Fernanda no podía dedicarse a trabajar en algo práctico.

ESTRELLA: ¡Es tan triste descender cuando se ha tenido una posición desahogada!

p. 8

Luisa Fernanda vive para pescar marido y para ocultar su pobreza. Trabajar sería confesar la ruina. Este tipo de mujer, más frecuente en décadas anteriores, está bien retratada por Margarita Nelken:

Mas, a veces, la mujer soltera no tiene ningún pariente... Hay que trabajar. Pero es tan fuerte el prejuicio que condena el trabajo femenino, que la mujer que no se recató de buscar un comprador "legítimo" a quien venderse, se recata, como de una vergüenza, como de una "caída" irremisible, de sus esfuerzos por bastarse a sí misma. Y tenemos entonces a "la trabajadora que no quiere que se sepa" o que, quisiere por lo mismo, que su trabajo "no parezca un medio completo de vivir" y aquí está la bordadora que manda a recoger y a entregar la labor a una criadita o a una "conocida de confianza" que no sabrá discutir los precios ni se cuidará de ello... (12)

Marisa, en Cinco lobitos, se siente representante de la chica moderna, y como tal se burla de esta actitud vergonzante:

MARISA: Y ¡cómo se ocultaba el trabajo, si era para comer! "Estos pañolitos, y estos manteles, y estos gorros, los hacemos nosotras a deshora, y los vendemos por bajo cuerda... ¡Que no se enteren las de arriba ni las de abajo!... ¡Trabajar!... ¡Jesús, qué vergüenza!

LISARDO: En cambio, ahora...

MARISA: ¡Oh! ¡Ahora! ¡El trabajo es la gloria, el escudo! ¡A la oficina, al taller, al laboratorio, a la clínica!... Y el domingo, al deporte; a la sierra. ¡El mundo es nuestro!

p. 6888

No todas son tan animosas como Marisa. Soledad busca consejo profesional en Las doctoras, porque es una madre soltera y quiere obligar al padre del niño a que les pase alimentos. María Teresa comprende que no lo conseguirá y le recomienda la salida más valiente y honrosa: trabajar. Soledad ha sido criada como una señorita burguesa y no sabe hacer nada:

MARÍA TERESA: Antes le bastaba esa ciencia a la mujer. ¿Para qué saber más si su fin era el matrimonio? Hoy es insuficiente. Los matrimonios son cada vez más raros y la vida más dura. Somos muchos y muchas a día putárnosla. Pero no hay que acobardarse. Usted trabajará para su hijo. Es mi consejo.

p. 47

Como ya hemos visto, son muchas las madres que mantienen a sus hijos, desde la que friega hasta la que viste toga de magistrado, como la misma María Teresa. Claro que algunas mujeres tienen más miedo que voluntad. En ¡Me sacrificaré!, Julia es consciente del esfuerzo que hace su hermana, esfuerzo que le corresponde indudablemente a ella:

JULIA: (...) miedo porque pudiera desmoronar el ánimo entero y fuerte de Casta, y yo soy tan cobarde, tan poca cosa, tan inútil, que no sé aún cómo se puede ganar dinero para sostener, para criar un hijo...

p. 56

Julia logrará sobreponerse a sus inseguridades. También Palo

ma, protagonista de Romance de fieras, se queja de ese miedo que se le ha inculcado tradicionalmente a la mujer y que la hace vulnerable en la lucha por la vida, pues crea inmovilidad:

DOÑA MARÍA: ¿Y eso cómo se evita?

PALOMA: De muchas maneras. Una, no inculcándonos es te miedo a todo que hace de nuestra vida un perpetuo temor. Miedo a un toro que nos puede matar, y a un ra toncillo que no puede ni lastimarnos..., miedo a una mala acción, que verdaderamente nos deshonra, y miedo a un qué dirán ohismoso que no debiéramos ni comentar lo. Y como consecuencia de este espanto artificial en que nos criamos viene luego el mal consejo que nos dan a todas diciéndonos: ¡Anda y gánate la vida honradamente!, cuando debieran decirnos: ¡Anda y gánate la vida como puedas!

p. 54

Si Flores ha perdido el miedo en ¿Sería usted capaz de querme? es porque ha aprendido a ganarse la vida:

FLORES: (...) ¿Tanto le preocupa y le asusta ahora el porvenir? Cuando se pretende trabajar y le aseguro que yo lo pretenderé desde hoy mismo, que pa algo tengo ya un oficio, no hay que tomarle miedo a la vida.

p. 52

Aunque algunas mecanógrafas se quejaban de lo rutinario de su oficio y más de una costurera soñaba con dejar la aguja e ingresar en el mundo brillante de un cabaret, lo que realmente se destaca es el entusiasmo femenino por su trabajo. Buen ejemplo es Adelina, en El pan comido en la mano, que pretende vencer a sus primas de las bondades de una ocupación útil, sobre todo porque el padre está dejando la vida para mantener el lujo que ellas necesitan:

ADELINA: Y Teresina y Genoveva, ¿por qué no hacen algo?

BAUTISTA: No hablemos de eso. ¡Trabajar mis hijas!...

ADELINA: Pues ¿hay nada más bonito que vivir uno de su trabajo, no depender de nada? Y para una mujer, ¡qué satisfacción, qué orgullo!... ¡Si yo te dijera que gracias a mi trabajo, soy la mujer más feliz de este mundo!

p. 1177

Clara, en ¡Arriba!, se pone como ejemplo para mover la voluntad tambaleante de un hombre:

CLARA: ¡Qué duda cabe! Aquí hay una mujer que trabaja desde niña, que todo lo debe a su esfuerzo -aunque tenga faltas de ortografía-, que no recuerda haber comido jamás ¡ni un solo día! sin haberlo ganado. Y esta mujer, que sabe con la misma furia admirar a un hombre que adorarlo, le dice a usted: Luis, por mi amistad, por mí... ¡Arriba! [sic]

p. 39

Aurora, hija de nobles arruinados en El río dormido, por un equívoco y como broma, cumple funciones de taxista. Así, inesperadamente se encuentra con la posibilidad de ganarse la vida, algo que la valoriza ante sus propios ojos:

AURORA: ¿Queréis creer que cuando cogí el dinero de Antonio -se me olvidó preguntarle el apellido- sentí así como una emoción, y una alegría...? Porque, al fin y al cabo, era un dinero que me ganaba yo con mi esfuerzo y por mi voluntad. Y con ser tan poco, me pareció un tesoro. ¡Quién sabe si la base de una fortuna!

p. 17

Esa profunda satisfacción se nota más a menudo todavía en las profesionales como Eva Quintanas:

EVA:(...) yo amo mi profesión por ella misma, por el gusto de trabajar, porque no me cojan de improviso -¡y de inútil!- las posibles contingencias de la vida,

y después -sin desdeñarlo ni mucho menos, sólo que después-, por lo que produzcan en dinero contante el estudio, la fama y aún la gloria.

p. 19

Chelo, en La locatis, desea trabajar aunque es rica, porque considera que es el camino adecuado para liberarse de su frivolidad:

CHELO: Por eso estoy dispuesta a trabajar en lo que sea y en cualquier parte: en un taller, en una oficina... ¡Porque las mujeres que no servimos para nada, somos una calamidad! (...)

p. 62

Junto con la inserción en el mundo laboral se da un crecimiento en el campo educativo. La nueva tónica es proporcionar a la mujer las mismas oportunidades que al hombre. Si bien algunas obras como Paca Faroles o Tú y yo, solos, muestran a la hermana mujer trabajando para costear la carrera al varón, son varias las familias que aspiran a la educación universitaria para las hijas también. Así Venancia, la pitonisa ha logrado que su niña sea médico:

EUSEBIO:(...) ¡No te empeñaste tú en que la Julia se hiciese médica, y pa médica va?; ¡pues déjame a mí la educación del chico, que el tiempo dirá cuál acertó!

VENANCIA: ¡Diferencia va!... Se estila dar carrera a las mujeres, y como de enfermera de la Cruz Roja de mostró atitudes por la Melecina, pues que le pagué los estudios y pronto acabará su carrera. Un porvenir. Una cosa distinguida y de provecho (...)

p. 9

Las tres Marías proporcionarán también carrera a Rosalinda, a pesar de la opinión del duque, quien piensa que el trabajo es-

tropea a la mujer:

CABEZA: ¡Ahora impone la vida, señor duque, que las mujeres sepan ganarse el pan! Porque es el mundo tan distinto de hace treinta años, en que sólo aprendían las señoritas a cantar al piano el "Vorrey morire cuando tramonta il sole..."

p. 58

Jerónimo, en El rey negro, procura que Auxilio complete su preparación para ocupar algo mejor que un puesto de criada.

El trabajo, sobre todo si es corolario de una carrera, abre para la mujer otras perspectivas además del matrimonio, y, en especial permite elegir el compañero y no tener que casarse por conveniencia. Con este propósito manda el padre de Refugio a estudiar a sus hijas, en Tú, el barco; yo, el navegante...:

CONSUELO: Yo, no; tu padre, que esté en gloria, que era uno de los maniáticos de estas ideas modernas: "La mujer, viviendo de su esfuerzo y sin tener que andar a la caza del marido que la mantenga," decía...

REFUGIO: En lo cual llevaba mucha razón...

p. 17

Rosalinda, la niña de Las tres Marías, comparte la opinión de Refugio:

ROSALINDA: Ya voy a estudiar yo una carrera, porque me quiero casar por amor y no por conveniencia.

p. 14

De todas formas, ninguna rechaza la idea del matrimonio. La cantante de ópera que encontramos en su momento, en Ilévame en tus alas, es una excepción, y también Nuestra Natacha, aunque aparentemente lo que ella hace es postergar una decisión. Su trabajo se ha convertido en un apostolado; no puede dejarlo y le pide a Lalo más tiempo:

DON SANTIAGO: Y queriéndole así, ¿le vas a dejar marchar?

NATACHA: Mi deber está aquí.

DON SANTIAGO: Pero ¿con qué fuerzas, con qué alegría lo cumplirás? ¿Qué quieren decir esas lágrimas?

NATACHA: (Sobreponiéndose) No quieren decir nada. Mi obra está por encima de mis lágrimas (...)

p. 464

Joan Gaya encuentra un peligro latente en el estudio. Según él, una carrera podría deformar a la mujer; en vez de un medio de defensa para casos excepcionales, podría convertirse en la razón de su vida y quizás optara abiertamente por ella, dejando de lado el matrimonio. (13)

Está claro que la mujer profesional, que no abandonará su trabajo al casarse, es todavía poco frecuente y, por lo tanto, no ha cuajado la idea de una compatibilización de funciones. Mary Nash señala que comienzan a producirse fisuras en lo que era la distribución tradicional de los papeles, pero durante la Segunda República no se llega a modificar en sustancia la actitud de la sociedad frente a las opciones de la mujer. (14)

Este punto enlaza con otro aspecto de la cuestión: cómo toma el varón esta revolución que es el trabajo, con el que la mujer no sólo se gana la vida sino también la independencia y la propia estima. Las posibilidades van desde el hombre que, por orgullo y tradición, se niega a aceptar la colaboración femenina hasta el que reconoce la superioridad intelectual y laboral con generoso ánimo.

Tomás es el ejemplo de un extremo. En El atajo, él y su hermana han quedado en la miseria, pero se rebela ante la idea de que ella pueda buscar una colocación que la desmerezca en la escala social. Carlos, en el otro extremo, abandona su vida de se

Horito para hacerse digno de la estima de la doctora Carmen, la Madrileña bonita:

CARLOS: Me adelanté a su consejo de antes: "Procure no permanecer ocioso y emplee su tiempo y su fortuna de otro modo que los empleó hasta ahora". Si usted acepta la dirección de mi proyecto, yo desempeñaré la secretaría.

CARMEN: ¡Carlos!

CARLOS: ¡Al lado de usted no hay más remedio que trabajar!

p. 63

Ramón, en El refugio, encuentra natural y positivo que Maruja y Consuelo, nobles arruinadas, trabajen:

RAMÓN: Señor, dejarlas, no se pongan farrucos. ¿Quiéren trabajar? ¡Pues que trabajen! ¿Tienen salud y deseos de gárnarse el pan con que comen? ¡Pues que trabajen!

ÁFRICA: Pero, Ramón, ¡ellas!...

RAMÓN: ¡Ellas, sí, ellas! ¿No trabajan otras? Pues ellas también. ¿Que ellas tienen muchos títulos? Pues mejor, a cada uno de esos títulos le pondrán con su trabajo un nuevo marco de dignidad.

p. 764

La dignidad que generosamente proclama este personaje de Muñoz Seca es también la bandera que esgrimirán los personajes femeninos para defender su derecho a trabajar. Dificilmente pueden hallarse argumentos en contra. La alarma que la actividad laboral femenina provoca en algunos sectores nace en otro aspecto: la independencia económica. Según Joan Gaya, la familia podría peligrar al subvertirse el orden jerárquico. La autoridad pasaría del marido a la mujer en el caso en que ella sea la que más aporte. Esto crearía una situación indigna para el hombre, que hasta podría desembocar en una depresión que impidiera

su triunfo en la vida. (15) Lo que realmente se teme es la quiebra del rígido sistema patriarcal.

Joan Gaya no parece tener en cuenta la larga tradición de su puestos jefes de familia que viven a costa de sus cónyuges y de los que la literatura se sirve continuamente. Su presencia se manifiesta sobre todo en las clases altas y bajas, beneficiándose de herencias o trabajo. El marido de Catalina, en ¡Zape! es un buen ejemplo:

CATALINA: (...) ¡Porque hay qué ver mi sino! Un pim pollo era yo, que con lo que trabajaba tenía de sobra pa comé, vestí y presumí, y mire usted por donde se me arrimó a la vera mi Bardomero. ¡Y yo, tonta, lo armití!...y aquí empiezan mis quebrantos; porque cuando yo pensé que iba a viví a su sombra, er gachó se sentó a la mía y sentao está que no se pone de pie ni cuando se tira de la cama (...)

p. 1083

Paquito, un muchacho joven de Estudiantina, no siente disminuida su dignidad por la notoria superioridad de su novia:

MARTA: ¡Menuda pareja van a hacer ustedes el día que se casen!

PAQUITO: Desigual, ya lo sé.

ANITA: No lo crea.

PAQUITO: Que no soy tan ignorante, señorita. De sobra sé que, aunque nos casemos, no casamos. ¡Una cate drática y un estufista! Ríanse ustedes, si no me enfado por eso. El cariño las gasta así. Otra se hubiera tenido a menos de seguir estas relaciones. ¿Pero qué le hago yo, si ella no quiere volverse orgullosa? ¿Saben ustedes lo que me dice? Que si la noto alguna vez con humos que se los baje, que pa eso soy estufista.

p. 25

El compañerismo y la falta de prejuicios salva a esta pareja de la perniciosa competencia.

2.3.- Tres mujeres en conflicto por su trabajo

González y Cachito, dos personajes de Las doctoras, parecen dar la razón a los temores de Joan Gaya. González está casado con Valentina, doctora en Derecho. Ella mantiene la casa, él no hace nada. Cachito busca trabajo, pero no encuentra:

GONZÁLEZ: Bueno, ¿y tú has encontrado ya colocación?

CACHITO: Ni esperanzas. Ahora mismo vengo de solicitar un empleo y ya habían tomado a otra.

GONZÁLEZ: ¿Cómo a otra?

CACHITO: Sí, a una taquí-meca. En todas partes donde voy a buscar colocación, ya han tomado a otra. Ni por casualidad me dicen: ya tenemos otro. Siempre es otra.

GONZÁLEZ: ¡La invasión de las melenas cortas!

p. 20

Aquí se apunta a otra vertiente del problema: la mujer se ha convertido en mano de obra más barata y menos conflictiva. Sin darse cuenta, provoca una competencia desleal a la que hemos aludido páginas atrás.

Pero volvamos a los personajes anteriores: González le recomienda a su amigo que se case con una chica de carrera, como ha hecho él. Así el futuro estará asegurado. La madre de Cachito comparte el punto de vista de González y se desvive por lograr matrimonios convenientes para sus tres hijos varones. Esta poco sutil caricatura del mínimo cambio que se está produciendo en la distribución de funciones por sexo es también el tema de Mi distinguida familia. Los objetivos son la risa y una ligera crítica social, pero a la vez las obras dan indicios de un resquebrajamiento en el sistema.

González es el personaje cómico. Una actitud muy distinta a la suya es la que adopta el protagonista, Fernando, con respec

to a María Teresa, su novia. Él se niega a que la muchacha ejerza su profesión una vez casados:

MARÍA TERESA: Mis estudios, mi carrera, mi porvenir.
 FERNANDO: Tu porvenir será el que yo te ofrezca, si acierto a rehacer mi fortuna. Procuraré para ti la vida que te mereces. Pero serás mi mujer. De ningún modo seré yo el marido de la señora doctora en Derecho.

p. 14

Fernando no soporta la superioridad manifiesta de su novia. Valentina, al hablar con su hermana, se muestra extrañada de que reclame tanta dignidad una persona que no ha hecho nada en la vida para merecerla:

VALENTINA: ¿Y qué razones aduce para que no ejerzas tu carrera?

MARÍA TERESA: Su dignidad de hombre.

VALENTINA: ¡Extraño concepto de la dignidad! ¡Que hubiera aprendido a ganarse la vida! (...)

pp. 22-23

Pero María Teresa está embarazada y desea casarse. Valentina habla con Fernando y éste se muestra firme en su exigencia: no se casará si la novia no abandona su profesión. El problema reside en que él no tiene dinero para mantener el hogar:

VALENTINA: (...) ¿De qué medios dispone usted para sostenerla a ella y a su hijo?

FERNANDO: Ahora, de momento...

VALENTINA: Entonces no diga usted que es un hombre; diga usted que es un señorito de hoy con ideas del siglo pasado.

(...)

VALENTINA: Me limito a preguntar, ante el hijo que llega: ¿quién ha de sostenerlo en la vida?

MARÍA TERESA: ¡Yo!

(...)

Una nueva vida me impone deberes sagrados. Los cum-

pliré, porque, mujer de mi tiempo, no me faltan medios para cumplirlos.

p. 43

Fernando abandona la escena humillado. Regresará mucho tiempo después, cuando gracias a su trabajo puede ofrecer un porvenir. Sus exigencias son las mismas, pero esta vez María Teresa accede y pasa a cumplir exclusivamente sus funciones de esposa y madre.

La obra, si nos atenemos a su final, respondería a una ideología tradicional según la cual la mujer casada debe circunscribirse a la esfera hogareña; pero el desarrollo de la acción presenta las ideas antagónicas en un proceso dialéctico tan ambiguo que en modo alguno se pueden establecer con claridad los objetivos del autor, Eduardo Haro.

Las doctoras opera con una historia principal -la de Fernando y María Teresa- y cuatro secundarias. Dedicemos un momento a estas últimas.

- González y Valentina: Como habíamos adelantado, confirman la tesis de Joan Gaya de que la superioridad de la esposa puede anular al marido. Sólo que aquí está exagerado el aspecto cómico de la cuestión, para resaltar la peligrosa distorsión a la que puede llevar el cambio de los papeles tradicionales. Esta postura se refuerza con una pareja semejante: Cachito y Miss Spring.

- Aurora y Alfredo: forman un matrimonio de profesionales. El varón no ha puesto ninguna condición, más aún le agrada tener una mujer inteligente y trabajadora, pero con el tiempo, la esposa llega a la conclusión de que ha defraudado al bueno de Alfredo, porque su trabajo le impide acompañarlo y atenderlo. La culpa parece tenerla la profesión de la mujer, pero es algo más profundo. Aurora no ha puesto en su matrimonio el mismo entusiasmo que en su trabajo, le ha adjudicado un puesto secundario y

ha cometido una grave equivocación. Ha sido irresponsable al casarse para cumplir mal con el papel de esposa, pero como es consciente de su culpa, todavía puede modificar la situación.

- Un grupo de feministas visitan a Valentina. Todas abandonan momentáneamente sus sesudas conversaciones para jugar con el hijo de María Teresa. El instinto de madre es superior al de mu-
jer comprometida.

- Soledad, la madre soltera de la que ya hemos hablado, visita a María Teresa buscando apoyo para presionar económicamente al padre del niño. La profesional le recomienda que trabaje como ella, pero la situación no es la misma; la una tiene carrera universitaria, la otra no sabe hacer nada, ha sido criada para una buena boda.

La distorsión del matrimonio de Valentina puede deberse al trastorno de los papeles tradicionales. Si fracasa Aurora, la culpa será de la afición desmedida de la mujer por su trabajo. Las amigas de Valentina son más simpáticas como madres que como feministas. María Teresa renuncia a su profesión al casarse. Hasta aquí, todas las resoluciones tienden a una concepción tradicional. Pero queda la historia de Soledad. Si hubiera tenido estudios y trabajo, jamás habría pasado por tantas humillaciones y necesidades. En este momento, la obra se manifiesta a favor de la independencia económica de la mujer, de la que María Teresa es un ejemplo. Al fin y al cabo, si ella no hubiera permanecido firme en la idea de que su hijo necesitaba una seguridad que podía proporcionarle sin necesidad de un marido, Fernando quizás no habría cambiado. María Teresa prefiere ser una esposa tradicional, pero no porque éste sea su único camino, si no porque ella lo ha elegido libremente entre otras posibilidades.

Tu vida no me importa presenta semejanzas y variaciones con respecto a Las doctoras. Pasemos a analizarlas.

Rafael confiesa tener ideas muy avanzadas: vive con Nati sin haberse casado, los dos trabajan a la par y llevan una vida poco convencional. Pero un día se cansa de lo tantas veces predicado y clama por un hogar tradicional:

RAFAEL: Lo bueno es que haya paz en la casa, y arreglo en las comidas y tranquilidad a todas horas. ¡Lo que no tenemos!... ¿Garbanzos?... ¡O patatas, o alubias! ¿Qué más da? ¡Todo menos la mermelada, y el jamón reseco, y los huevos cocidos en esa maquinilla del diablo!... Y que uno llegue a su hogar y se encuentre a la mujer dispuesta, alegre, risueña, sin el ajetreo de que tiene unos expedientes que resolver o unos certificados que despachar.

REVE: ¡Has dado un salto atrás de cuarenta años!

RAFAEL: (...) Y sobre todo con la mujer de uno, de uno solo, sin que nadie tenga autoridad sobre ella, sin miedo a que llegue tarde para firmar en la oficina o a que el jefe la riña si pide permiso para faltar un día.

pp. 68-69

Nati, que ha aceptado convivir con él sin estar casada a pesar de sus convicciones y que le ha secundado en todas sus supuestas ideas de avanzada, aunque no las compartía, se vuelve intransigente cuando se trata del trabajo: no lo dejará porque es su modo de vida digno e independiente:

NATI: No; descuide usted, Fulgencia. Ahora le ha dado a él la ventolera de que yo esté aquí, de que renuncie a mi empleo y a todo lo que haga falta para cuidarme de mi hogar... ¡De un hogar distinto al que le ilusionaba!

DEMETRIO: De sabios es mudar de opinión, Nati.

NATI: Pues yo no soy sabia; pero sé que si mañana él se cansa y se va, yo no puedo quedarme sola con el botijo y la criada greñuda, sino con mi destino, con

mi trabajo, para poder vivir con honradez y con decoro.

pp. 68-69

No es el trabajo lo que le molesta a Rafael. El conflicto había comenzado porque Nati se negaba a revelar un secreto. Fulgencia, que estima a la chica, le aconseja que hable, pero ella se mantiene firme en su decisión: ni confesará ni renunciará a su empleo. Nati busca un acto de confianza por parte de Rafael, a cambio de lo mucho que ella le ha dado.

Fulgencia al fin se entera del famoso secreto y tranquiliza a su caprichoso sobrino. Todo terminará en boda.

Nati no se ha humillado ante Rafael ni ha traicionado sus convicciones, pero el espectador queda con la impresión de que quien gana es sólo él: ya sabe lo que quería y no ha tenido que creer a ciegas.

En esta y otras obras de Serrano Anguita se presentan mujeres más valiosas que los hombres a los que aman, se aplaude su trabajo y se admira su empeño por adecuarse a la vida moderna. Ellas podrán alcanzar la independencia económica, pero no la afectiva. El destino femenino seguirá siendo ceder ante el varón porque son las únicas abnegadas en el amor.

En Tu vida no me importa aparecen otras dos historias relacionadas con el trabajo femenino y con soluciones opuestas. Por un lado, Carmela se divorcia al no soportar el marido su éxito laboral. Ella sigue feliz con sus corretajes. Por otro, Yuli y Reve, matrimonio que comparte en plena armonía hogar y trabajo. La imagen caricaturesca de Carmela se compensa con la simpática pareja en la que no existen celos profesionales y sobran confianza y cariño mutuo.

La postura de Venancia, la pitonisa es clara e innovadora. Podrá apreciarse a través de un breve esquema de la historia de Julia y Miguel.

Miguel, novio de Julia, es un fiel ejemplo del hombre que concibe a la mujer sólo en función del hogar. Venancia, madre de la muchacha, también está casada con un personaje de ideas semejantes, pero como en la práctica ella ha debido aportar el sustento a la familia, con los pies en la tierra, busca una me jor salida para la hija:

MIGUEL: Yo no diré tanto; lo que sí digo es que no sé cómo ustedes le han dao esa carrera y la dejan ir de un lao pa otro, convertía en un hombre y expuesta a cien peligros. Bien sabe Dios que la quiero como no he querido a nadie; pero no estoy de acuerdo con la vi da que lleva ni pué estarlo ningún hombre que se acerque con buen fin a una mujer. El hombre al trabajo y la mujer en casita a cuidar de ella y de lo que venga; lo demás será muy modernista, pero pa mí es una equivocación y de las grandes.

VENANCIA: El equivocas eres tú, Miguel. La mujer hoy día debe emanciparse; se pue ser buena madre y buena esposa y ganar pesetas; que la vida está ca día más difícil y si antes bastaba el jornal del marío pa ir tirando, hoy precisa la mujer ganar otro tanto, y que el día que ese marío resulte rana y le dé la patá, pueda luchar y dar cara a la vida sin necesidad de mendigar los cochinos alimentos (...)

p. 25

Al fin Miguel señala sus verdaderos temores: no ser bien atendido o que la mujer pierda feminidad:

MIGUEL: No me convencerá nadie, señá Venancia. He visto con ejemplos prácticos que los hijos de esas señoritas están en manos de orías y el marío lleno de costurones el traje. Que las tales tienen gustos y apariencias más de hombre que de mujer, y esto es

lo que me desespera (...)

p. 25

A lo anterior se agrega el componente de los celos:

MIGUEL: Será too lo humanitario y meritorio que quieras lo que hoy has hecho; pero la que haya de ser mi mujer no tie que tocar más hombres, ni aún pa curarlos, que a mí, ni andar por casas extrañas que puedan, por lo más remoto, comprometerla.

p. 25

Miguel -al igual que Fernando y Rafael- es un egoísta. Sólo le preocupan sus intereses y es incapaz de enfocar la situación desde el punto de vista de la muchacha. Como la de Nati, la réplica de Julia es tajante:

JULIA: (...) Cuando un hombre no tiene confianza en la mujer que quiere y que el día de mañana puede llegar a ser su compañera, cuando no la cree capaz de defender su honor con el sacrificio de su propia vida, si preciso fuera, y cuando ese hombre tiene el valor de enjuiciarla delante de sus padres y en su misma casa, cuando ese hombre procede así, la mujer, por más enamorada que esté, que es mi caso, y la que menos se aprecie, que éste está muy lejos de ser el mío, le dice a ese hombre: Libre eres y franca tienes la puerta, que ni para amigo me sirves. Y ya ves qué pocas palabras hacen falta para que dos personas se pongan de acuerdo.

p. 25

Julia, tan firme como Nati en la defensa de tu trabajo, y mucho más en la de su dignidad, rechaza toda componenda y rompe el noviazgo porque el hombre que no comprende su lúcido planteo de la vida no puede ser su compañero. Cuando Miguel regresa, venido, ella impone condiciones para asegurarse la libertad de trabajo, que es también una forma de su libertad personal:

JULIA: Que en nada que tenga relación con mi carrera tienes que meterte y, desde luego, has de tener en mí una fe ciega.

p. 34

Alonso Preciado, un autor de segunda línea, en una obra de escasa trascendencia, incorpora una imagen de la mujer diferente de la tradicional. Julia es sensata, segura y firme. Si no cede ante el hombre no es por orgullo, sino porque se siente dueña de la razón. Miguel representa una concepción jerárquica del mundo, exclusivamente basada en la división de esferas, que desde la Primera Guerra Mundial ha dejado de tener vigencia. Es él quien debe adecuarse a la nueva realidad.

Julia no renuncia a las funciones tradicionales. Piensa convertirse en esposa y madre, pero en compañía de un hombre que la comprenda. Ella no se ve diferente ni cree estar enarbolando banderas de revolución. Sólo dice ser una muchacha de su tiempo que ha demostrado condiciones para ser una excelente profesional y quiere que se la respete como tal.

Al incorporarse al mundo del trabajo, la mujer ha igualado en parte su escala de valores a la masculina. Sus aspiraciones, sus proyectos y hasta sus juicios empiezan a ser diferentes. Y, sobre todo, los emite con más seguridad.

En 1934, el ABC publica un reportaje a varias empleadas del sector público y privado. La mayoría declara sentirse contenta y segura al trabajar. Así se expresa una vendedora de billetes de "metro":

-Pues, verá usted -habla ahora muy decidida-. Trabajo por necesidad, como ya habrá supuesto. Por necesidad de ayudar a mis padres. Lo paso bien, ciertamente. Me gusta el trabajo, me tranquiliza porque es la seguridad de mi porvenir. (...)

(16)

La muchacha sueña con casarse y formar una familia. Una telefonista no ve tan clara esa posibilidad en su futuro, pero el hecho de tener trabajo le otorga tranquilidad:

-¿Cansancio espiritual alguna vez? ¿Ambición de un hogar con unos lindos chiquitines suyos que la alejen de esta actividad un poco... varonil?
 -No- responde tras un ligero titubeo-. Acaso por no hallar el ideal que sea base de ese hogar. Acaso... Pero ¿dígame? -habla ahora mirándome fijo a los ojos-: ¿Qué mejor que este orgullo de sostener mi casa, de debérmelo todo a mí misma, sin el temor de posibles equivocaciones? (17)

A pesar de que la postura de los hermanos Álvarez Quintero es rigurosamente tradicional y que sus personajes femeninos encuentran su realización en el matrimonio y la maternidad, varias obras presentan el trabajo femenino como un logro para la mujer sola, pues le permitirá mantenerse dignamente en la vida. Marisa y sus hermanas, simpáticas Cinco lobitos, han sido empujadas por la necesidad al mundo laboral, pero asumen su suerte con optimismo:

CONCHA: Pero antes, en mi juventud, cuando se moría un padre de familia, decíamos todos: ¡Se ha llevado la llave de la despensa!" Y ahora, cada una de estas niñas tiene un llavín en el bolsillo.

MARISA: Es verdad. Antes resolvían las huérfanas em peñararlo todo y morirse de hambre. Y ahora decimos: "¡Vamos a trabajar!" ¿Hay diferencia?

NOTAS

- (1) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930, Fundación Joan March, serie universitaria nº 118, Madrid, 1980, p. 10
- (2) PARDO BAZÁN, Emilia; La mujer española y otros artículos feministas, Editora Nacional, Madrid, 1976, pp. 69-70
- (3) PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro. Ediciones Paidós, Barcelona, 1984, p. 106
- (4) FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina; "Notas sobre algunos personajes femeninos en la obra de Don Pedro Calderón de la Barca", Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro español del Siglo de Oro, Madrid, 8 al 13 de junio de 1981, Anejos de la revista Segismundo, 6, CSIC, p.1023
- (5) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; obra citada, pp. 12-13
- (6) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; obra citada, p. 35
- (7) NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España, CVS Ediciones, Madrid, 1975, pp. 71-72 (1ª ed. 1919)
- (8) MARSILLACH, Adolfo; "La mujer que trabaja", ABC, 24 de diciembre de 1931, p. 3
- (9) NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936) Antropos, Barcelona, 1983, p. 53
- (10) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; obra citada, p. 18
- (11) "Victoria: Nuestra Natacha", ABC, 7 de febrero de 1936, p.46
- (12) NELKEN, Margarita; obra citada, p. 52
- (13) GAYA, Joan; "Què li faren fer a la nena?", Catalunya Social, 13 de junio de 1936. Incluido por Mary Nash en la obra citada, p. 24
- (14) NASH, Mary; obra citada, p. 24
- (15) NASH, Mary; obra citada, p. 45
- (16) SILVEIRA-ARRESTO, Blanca; "Muchachitas que sostienen su casa", ABC, 16 de agosto de 1934, p. 7.
- (17) SILVEIRA-ARRESTO, Blanca; artículo citado, p. 6

	Pags.
3.- La mujer y la política	678
3.1.- La concesión de los derechos políticos	682
3.2.- La mujer y el voto	686
3.3.- La intervención femenina en la política	692
3.4.- La mujer y el sindicalismo	703
3.5.- La mujer como gobernante	708
Notas	712

La mujer española, contrariamente a muchas de sus contemporáneas de otros países, no tiene necesidad de luchar por la obtención del derecho al sufragio.

Antes de la Segunda República ya se había estudiado la posibilidad de reconocerle este derecho, pero el interés que despierta la novedad es reducido. De todos modos, la Dictadura de Primo de Rivera concede a la mujer el voto restringido y en 1931 el derecho será pleno.

España es el primer país latino que reconoce esta facultad al sector femenino.

El sufragio de la mujer va a tener apoyos entusiastas y firmes detractores. Estos últimos se apoyan en la supuesta debilidad de carácter y la sumisión femenina a la voluntad del hombre, con lo que el voto masculino se duplicaría.

Otra razón para poner objeciones es la tendencia conservadora de la mujer. Durante la Segunda República, los radicales y los radicales-socialistas se oponen a la concesión del derecho pleno por temor a que el sector femenino se vuelque masivamente a la derecha. La votación en las Cortes fue muy ajustada y la diferencia sólo de cuatro votos a favor de la sanción.

Algunos comentaristas consideran un error el poner los asuntos públicos en manos de un grupo en el que prima la desidia, la ignorancia y el desinterés. Los cargos son muy duros, sin embargo este perfil tan poco edificante de la mujer parece ser el deseado por muchos, si nos atenemos a los artículos de la época.

El teatro del momento no presta demasiada atención a la polémica del voto. Pronto se asume como un hecho consumado. El chiste de actualidad no saca mucho provecho del sufragio femenino.

nino porque la política en general es un rico filón en todos los tiempos y la intervención de la mujer tiene que competir con otros temas candentes.

Alusiones festivas relacionadas con el voto aparecen en El casto don José o en La del manojo de rosas. Otras obras recalcan que el sufragio despierta en la mujer ansias de poder público, poder que ya usufructuaba en privado, pues estadísticamente los personajes de mujeres dominadoras sobrepasan en mucho a las dominadas, como en Entre todas las mujeres o en El Ex...

En la misma línea, Las de Villadiego plantea una disparatada lucha entre los dos sexos que tiene como excusa el voto y cuyo único objetivo es divertir al público.

Las obras no presentan la figura de la mujer indiferente a los comicios, prefieren como personaje a la activa y preocupada. Así ¡¡Cataplum...!! nos da una breve imagen de la muchacha de clase media, empleada, de tendencias conservadoras y vivo interés por la política del momento. Con ideología de signo contrario, Rosas de sangre o El poema de la República y Alonso XIII de Bom-Bom -obras que, a diferencia de la anterior, son de neto contenido político- acercan al espectador a mujeres humildes, luchadoras, comprometidas con la izquierda, que respetan los comicios y desean intervenir activamente, mientras los hombres tienden a la apatía o la violencia.

Otras obras de intención política como Fernán Galán, Huelga en el puerto, El agua no es del cielo o Los enemigos de la República enfocan intereses anteriores o posteriores a la polémica del sufragio y con poca actuación femenina. De carácter histórico son Doña María de Castilla y Cuando las Cortes de Cádiz.

Las protagonistas de Santa Rusia y Apóstoles son firmes mi-

litantes comunistas. Sus actividades, a veces violentas, son tratadas con absoluta seriedad, a pesar de que la ideología de las dos obras es ambigua.

Mi distinguida familia caricaturiza la intervención femenina en forma de propagandistas exaltadas. Las dos hermanas que luchan, una a la derecha y otra a la izquierda, no por convicción sino por hambre, resultan cómicas pero simpáticas. El autor impregna toda la comedia de un claro espíritu conservador, sin embargo estos personajes no están creados para ser rechazados sino para que el espectador los acompañe con su adhesión. Las aventuras de esta familia singular son un reconocimiento al ingenio de la mujer y a la facilidad que demuestra para adaptarse a las dificultades y buscar soluciones novedosas.

En cuanto a la participación femenina en el gobierno a través de algún cargo electivo, Tabaco y cerillas, ¿Quién soy yo? y Papá tiene un hijo, consideran, en breves comentarios, que esta situación es normal aunque no frecuente. En cambio, en La novia de nieve, la presencia de una alcaldesa es motivo de escándalo. Lo mismo sucede en El ama, donde se atribuyen las ideas feministas de la maestra y su interés por la política al hecho de ser muy fea.

La cartera de Marina pretende satirizar la intervención de la mujer en el gobierno a través de los desaciertos de la protagonista. La obra -como muchas de este apartado- es oportunista y aprovecha dos polémicas: la capacidad femenina como gobernante y la irrupción masiva de la mujer en el mundo del trabajo, lo que acarrearía el abandono de su hogar. El autor no logra del todo sus propósitos, la crítica se diluye pues los varones de la comedia demuestran ser más incapaces e irresponsables que las mujeres.

Referencias estadísticas

Para este capítulo sobre la presencia de la mujer en el mundo de la política se utilizan citas de 35 obras aproximadamente. A veces los textos sólo aportan breves alusiones de contenido cómico, pero también se dan casos en que el tema es abordado con seriedad. Así aparece como el reflejo de una nueva realidad que debe ser asimilada por el grupo social.

LA MUJER Y LA POLÍTICA

3.1.- La concesión de los derechos políticos

Aún antes del período que nos ocupa, la participación y representatividad de la mujer en el gobierno eran asuntos tratados con seriedad dentro del reducido feminismo español.

Los Martínez Sierra, en la encuesta que llevan a cabo en 1917 sobre cuestiones feministas, incluyen el sufragio, y por las respuestas deducimos que las tendencias a favor o en contra de otorgar ese derecho son las mismas que encenderán los debates casi quince años después.

Algunos encuestados temen que, por incultura o debilidad, la mujer ponga su voto en manos del hombre que la guíe o domine. Por eso proponen ensayos, restricciones y hasta la creación de un cuerpo colegislador, formado exclusivamente por mujeres, que necesitaría el apoyo de los cuerpos masculinos para aprobar o desechar una ley. (1)

Durante la Dictadura de Primo de Rivera, la mujer contaba con quince escaños en la Asamblea Nacional y estaba autorizada para desempeñar cargos de concejal en el gobierno municipal, siempre que ella fuera la cabeza de familia y no estuviera bajo la jurisdicción del marido. La Dictadura también le había otorgado el voto, pero restringido. Rosa María Capel, al estudiar el desarrollo del sufragio femenino durante la Segunda República, considera que estos antecedentes son importantes a la hora de otorgar el pleno derecho:

Esto, necesariamente, debía influir en los republicanos, pues en su régimen democrático no era lógico, no podía permitirse que esa parte de la humanidad gozase de menos derechos que los obtenidos por el régimen "opresor" de Primo de Rivera. (2)

Sin embargo, la oportunidad de conceder el voto a la mujer es fuente de polémicas. Una complicación adicional se produce cuando los dos únicos miembros femeninos de las Cámaras toman posiciones diametralmente opuestas. Geraldine Scanlon presenta un rápido panorama del momento:

El hecho de que Clara Campoamor defendiera el sufragio femenino y de que Victoria Kent se opusiera provocó muchas burlas. Azaña describió la sesión como "muy divertida" (en Obras Completas IV, p. 159); Informaciones (1º de octubre de 1931, p. 6) comentaba "dos mujeres solamente en la Cámara, y ni por casualidad están de acuerdo", y La Voz (2 de octubre de 1931, p. 1) preguntaba medio en broma medio en serio: "¿Qué ocurrirá cuando sean 50 las que actúen?" (3)

Scanlon continúa con fragmentos de un sarcástico artículo de Informaciones (4) en el que se atribuyen anomalías a las dos diputadas por el hecho de ser solteras. El lector poco reflexivo puede llegar a pensar que esa "anormalidad" convierte sus juicios en poco fiables, y su antagonismo en una simple pelea de patio de vecindad, cuando no surgen las opiniones enfrentadas de ninguna cuestión personal sino del cumplimiento de consignas partidarias. También Margarita Nelken, que defiende los derechos femeninos en más de una oportunidad, se opone al voto sin restricciones por temor a que la tendencia conservadora de la mujer perjudique a la izquierda. Como en el caso de Victoria Kent, su lealtad hacia el partido es superior a sus convicciones feministas.

En las elecciones siguientes gana una coalición de la derecha y ese triunfo se atribuye enteramente al voto femenino, a pesar de que, como señala Scanlon, los errores y la falta de unidad de la izquierda fueron fundamentales. (5) En 1936 triun-

fa el Frente Popular, coalición de izquierda, sin embargo no se estudia el comportamiento del voto de la mujer en esta ocasión con tanto interés como en la anterior.

Clara Campoamor analiza poco después las desmesuradas críticas que recibió el sufragio femenino. En poco tiempo se convierte en el chivo expiatorio de todos los errores. Según su opinión: "El voto femenino fue, a partir de 1933, la leña de mejor marca para lavar torpezas políticas varoniles." (6)

En la época de los debates, los periódicos se llenan de tesis encontradas. Adolfo Marsillach expone la suya en un extenso artículo del ABC:

Para ser adversario del sufragio femenino me basta con tener la convicción de que si Mauricio Chevalier se presentara diputado por donde fuese obtendría los votos del 95 por 100 de las mujeres con voto, o que si se fijera la edad de treinta años para el ejercicio del sufragio serían muchas las mujeres comprendidas entre los treinta y los cincuenta años que no votarían e incluso procurarían no estar inscritas en el Censo.

Esto desde el punto de vista pintoresco.

Doctrinalmente, existen razones también, aunque no de tanto peso como las apuntadas, para negar el voto a la mujer. La mayor de todas es la del servicio de las armas, de que la mujer está exenta. A igualdad de derechos, igualdad de deberes. Si la mujer no ha de ir al cuartel, tampoco debe acudir a los comicios, que, por lo demás, no hace ninguna falta.

(...)

A pesar de esto, la mujer interviene ya directamente en la política en muchas naciones. Pronto intervendrá en España, con la particularidad de no haberlo solicitado siquiera. Porque vemos a ver: ¿cuántas Pankhursts habrá en España? ¿Cuántas feministas con vocación para la política se han manifestado en España? Yo no creo que lleguen a dos docenas.

(...)

No existe en España un estado de opinión favorable al

voto de la mujer. A ésta no le interesa la política, con lo cual da pruebas de buen gusto, pues, mal que mal, es siempre preferible verla concurriendo a los certámenes de belleza que en los ososños del Congreso de los Diputados o de alcaldesa. (7)

Ocho días después aparece en el mismo periódico la réplica de una mujer, bajo el pseudónimo de Fémina. Ella lamenta el tono festivo del artículo de Marsillach que ridiculiza la actuación de la ciudadana; a la vez, reconoce muchos de los defectos que le atribuyen a ésta, pero no la irresponsabilidad de mandar alegremente al hombre a la guerra.

Fémina defiende el derecho al voto atacando también el argumento ideológico de que la mujer es una fuerza de derechos exclusivamente. Según ella, hay más mujeres en las clases populares -de tendencias izquierdistas- que en la burguesía y, además son las de esta clase social privilegiada quienes están más predispuestas a la abstención:

Son éstos los prejuicios que retendrán en la abstención a gran número de mujeres: la novedad, ese mismo ridículo de que muchos hombres quieren rodear el sufragio femenino, el miedo a las coacciones en los Centros electorales y sobre todos éstos la indiferencia y el desconocimiento del deber. "¿A quién vamos a votar?", dirán muchas. Quisiéramos modestamente, pero con la fe puesta en el porvenir de la Patria, poder convencer con estas líneas, inspiradas en la lectura de un artículo, a todas las mujeres españolas, sobre todo a las de las clases educadas, de la responsabilidad que les alcanzará el día en que habiendo nuevas elecciones se abstengan de votar. (8)

Wenceslao Fernández Flórez tiene en el ABC una columna en la que comenta las sesiones parlamentarias, generalmente con humor. En la del 2 de diciembre aplaude el derecho recién san

cionados:

Ya puede votar la mujer incondicionalmente, lo mismo que el hombre. Si prevaleciese el criterio que algunas minorías expusieron ayer en la Cámara, la libertad habría salido mal parada, porque los enemigos del voto de la mujer se oponían a él en nombre del recelo de no poder contar con esos votos. La pretensión tenía toda la ferocidad de nuestra clásica intransigencia.(...)(9)

El artículo termina con un voto de confianza hacia la participación femenina en la política. El autor advierte la falta de preparación de ese sector, pero reconoce la parte de responsabilidad que le corresponde al varón en el asunto. La mujer no tiene por qué carecer de sensatez y cordura. Fernández Florez apela a la ironía para demostrarlo:

Personalmente creo que las mujeres tienen un espíritu práctico superior al nuestro, y creo que la política es la ciencia de lo práctico. En cuanto a su falta de preparación, no es mayor que la de los hombres, y, en todo caso, no son responsables de ella, porque hasta ahora hemos sido nosotros los únicos on cargados de preparar a hombres y mujeres para ser útiles al país. Si no lo hemos sabido hacer, resignémonos.

Me parece difícil que haya bastantes mujeres capaces de convertir a un sacristán en ministro de Guerra, por ejemplo. Pero si así fuese tampoco podríamos indignarnos demasiado los que hemos conferido las obras públicas a un veterinario y el ministerio de Economía a un helenista.

Para orgullo de la superioridad masculina estamos seguros de que ellas nunca podrán superar nuestros absurdos.(9)

3.2.- La mujer y el voto

Lo más frecuente es que la cuestión del voto femenino se

aproveche para alusiones cómicas, rápidas e incisivas. Por ejemplo, en Entre todas las mujeres, el ayudante de la cocinera se queja del sentimiento de poder que las mujeres han adquirido gracias al derecho recién conquistado:

JENARA: ¡Al fogón!... Y no se te olvide que soy la jefa!

BIBIANO: ¡Ya, ya!... Desde que les han dado a ustedes el voto quieren todas mandar más que Azahar.

p. 48

Probablemente Jenara sea el prototipo de mujer dominadora y las nuevas leyes no la hayan afectado gran cosa, pero éstas modifican la conducta de Corona, esposa de un diputado en El Ex... En cuanto se traslada el matrimonio a Madrid, la mujer comienza a vestirse en forma harto llamativa y a coquetear con todo el mundo:

CORONA: ¿Pero a qué viene esa interpolación parlamentaria?

PERICO: A que andas tú mu suerta y mu turista.

CORONA: ¡Ché, ché, ché, ché!... ¡Lo legá! ¡Lo legá y na más que lo legá! ¿No nos habéis dao ustedes los mismos derechos a las mujeres que a los hombres y hasta el voto?

PERICO: Tú tendrás el voto, pero como yo te ponga el veto, vas a bailá el voto.

p. 671

Corona es un personaje grotesco que se convierte en la caricatura de lo que ella cree que es una mujer de moda. Ni ella ni su débil marido son productos de las nuevas leyes sino de la propia ignorancia, que los empuja a vivir en una continua tergiversación de valores.

Muy graciosa es la alusión a las polémicas que rodean al su

fragio femenino y su puesta en práctica, en El casto don José. Crisanto se cree un seductor; Gloria y Maravillas se burlan de él. De pronto aparece el celoso novio de la primera y las mujeres aprovechan su furia para darle una lección al pobre Crisanto:

PAQUITO: ¡Ven aquí, traidor!... ¿No debía degollarte ahora?

CRISANTO: ¡No..., no!

ELLAS: ¡Sí, sí!

CRISANTO: No hagas caso del voto de las mujeres, que está muy desacreditado.

p. 391

Las de Villadiego es una parodia de la clásica Lisístrata en tono muy ligero, como corresponde a su género: pasatiempo cómico-lírico. El argumento es bien simple: todas las mujeres de un pueblo se han rebelado contra los varones que no les dejan ejercer el derecho al voto y se han separado de ellos. En realidad, el tema no es la lucha por el sufragio sino las dificultades que crea la separación de los sexos:

PETRA: Pues ese es el pleito. Demostrar quién puede resistirse más, si los hombres sin las mujeres, o las mujeres sin los hombres... Y así llevamos cuarenta días, que... ¡ay, señá Crisanta, a mí me están pa-reciendo cuarenta meses...!, pero hay que demostrar a los hombres que tenemos derecho al voto, y que si nos lo niegan, nos podemos pasar sin ellos.

p. 8

El antagonismo es desmesurado y resulta absurdo, pero logra hacer reír, único propósito de la pieza.

Los autores de las obras anteriores no intentan transmitir una ideología; lo que buscan con las alusiones al voto femenino -además de la fácil salida cómica-, es crear un ambiente de

inmediata actualidad, como en La del manojo de rosas.

Rosas de sangre o El poema de la República declara abiertamente su ideología izquierdista. Cada episodio, además de ratificar la tendencia, tiene por fin ensalzar la nueva forma de gobierno. En uno de ellos encontramos la encendida defensa que una mujer de pueblo hace de sus ideales. Todavía no puede acceder a las urnas (la obra se estrenó en mayo de 1931), pero hace buen uso del voto del marido:

BASTIANA:(...)

"Pero oye, tú, sinvergüenza,
¿de cuando acá necesita
un hombre de las izquierdas
que le lleven a votar
con hiberón y niñera?"
Le di un puñetazo al puro,
le quité las diez posetas
y, agarrándole del brazo,
le eché por las escaleras
y yo detrás, y con él,
más plantada que una vela,
hago cola ante el colegio
electoral hora y media.
Y cuando nos toca el turno,
me voy con él a la mesa
y le digo al presidente:
"Aquí está esta buena pieza
con unos litros de vino,
este papel y esta cédula.
Mi esposa es republicano
por gracia de Dios. Se encuentra
mareado por el vino
de las reales cosechas
y ni sabe lo que dice
ni entiende de papeletas.
Y como yo no consiento
que haga traición a su idea,
puesto que el vino no vota,
yo voto por su conciencia"

TODOS: ¡Bravo! ¡Muy bien!

BASTIANA: Y en la urna
metí nuestra papelata.
FORJADOR 1: ¡Eso son hombras castizas!

p. 59

Bastiana es el caso opuesto de lo que muchos políticos temían, o sea de la manipulación del sufragio femenino por el hombre. En este ejemplo la esposa no permitirá que el marido vote por un candidato distinto al que ella quiera.

También parece que otros partidos han intentado convencer al esposo de Bastiana y han usado como argumento el vino. Está claro que ese hombre no razona sino que se deja llevar por las opiniones de los demás.

Quizás el voto de un obrero manejado por una mujer que vociferara sus preferencias políticas al pie de la urna mereciera ser declarado nulo, pero la obra no analiza la legalidad del hecho sino la intención de Bastiana, llena de responsabilidad. Al momento ella es consciente de la importancia de un comicio del que depende todo un sistema de gobierno.

Bastiana daría la razón a Fémica, que, en el artículo de AEC citado en páginas anteriores, intuye un espíritu de lucha mayor entre las mujeres de la clase obrera, tradicionalmente izquierdistas, que en las de la cómoda burguesía. A estas últimas les resultaría más difícil la intervención en el campo político porque antes tendrían que romper su secular pasividad. Sin embargo muchas mujeres de este sector lo hacen con relativa facilidad, a juzgar por los informes periodísticos.

¡Cataplum...! no es, como la anterior, una obra política; pero en ella encontramos a Felisa, muchacha de la baja burguesía, empleada de oficina, que confiesa su adhesión a la derecha y su interés por la marcha de la política del momento:

FELISA: El día de las últimas elecciones. Servidora presidió la mesa de la sección cincuenta y siete, donde emitió usted su voto. Por cierto que votó usted a las derechas.

JUAN: ¡Caramba! ¿Cómo lo sabe?

FELISA: Porque como yo tenía mis dudas con respecto al señor, cuando el señor me dio la candidatura me acerqué al índice al "rouge" de los labios, le teñí, marqué de rojo el pepelito, y luego, al escrutar, vi que el señor era derechista como una servidora.

(...)

JUAN: Los políticos no saben lo que han hecho al conceder a ustedes el voto. Antes de diez años nos gobernarán ustedes, ya que nosotros nos damos tan poquísima maña.

FELISA: (Inclinándose) Amén.

p. 1078

Poco legal es el escrutinio privado de Felisa, pero al menos sirve para mostrar que los denominadores comunes de la conducta femenina en relación con el voto no son siempre el desdén y la indiferencia.

En la oportunista "fantasía escénica" Alonso XIII de Rom-Bom, también es la mujer quien defiende el sistema representativo de gobierno a través del sufragio:

ISIDRA: ¿Y ese deber, tú no ves
que de España entera es?

¡El desquite ya vendrá!
Pero no está donde crees

JUAN: Pues dime tú, ¿dónde está?

ISIDRA: ¡En las urnas! ¡Recia valla
contra fueros mal ganados
y gobiernos de morralla,
por el pueblo despreciados!
¡Las urnas! ¡Esa muralla
en la que no hay más soldados
que unos popoles doblados
más fuertes que la metralla!
¡Ahí es donde la batalla
ganan los pueblos honrados!

p. 24

3.3.- La intervención femenina en la política

La participación de la mujer en el mundo de la política no tiene por qué circunscribirse exclusivamente a la forma indirecta del sufragio. Alguna ciudadana manifiesta su vocación para el ejercicio de la función pública. En Tabaco y cerillas, un sindicato de mayoría femenina se prepara para las próximas elecciones:

MILAGRITOS: (...) ¿Y no sabes una cosa? El sindicato de la Aguja presenta tres candidatas a diputadas a Cortes en las próximas elecciones...

p. 24

Milagritos es un personaje de muy poco relieve, en cambio Claudina es importante en la trama de ¿Quién soy yo?. Viuda, joven e inteligente, colabora en el partido del protagonista. Su trabajo es apreciado y respetado, aunque la función de esta mujer en el drama es de detonante sentimental, no político. La maestra de El ama no tiene la suerte de Claudina y es víctima de la incomprensión de un ambiente inculto y cerrado. Así se burlan de ella dos obtusos vecinos cuando pretendo presentar su candidatura para alcaldesa:

SEIS MUJERES: Pues la maestra...
doña Sol...

MELCHORA: ¡La sufragista,
como la llaman, por fea!

SEIS MUJERES: Esa misma. ¡Y qué figura!
¡Qué remos y qué caeras!
¡Y qué manera de andar!
¡Por la alzada, ni una yegua!

pp. 71-72

SEIS MUJERES: (...) Y ahora llegan
las elecciones, se ha dao

maña la tal pijotera
 que se ha amañao al concejo
 pa que, teniéndose en cuenta
 que ya en algunos lugares
 rijan la villa las hembras
 voten su candidatura
 y la elijan alcaldesa (...)

p. 74

Los conflictos de El ama no tienen ningún carácter político. La mención de la candidatura de la maestra es accesorio al desarrollo de la acción y nace para provocar la risa. El hecho de que esté puesta en boca del personaje cómico confirma la intención del autor de que el episodio debe divertir y aliviar un poco la tensión dramática. Pero aunque Seis Mujeres no tiene ninguna altura moral para juzgar el comportamiento de los demás, nadie defiende la postura de la maestra; más aún, Melchora apoya el discurso del pícaro del pueblo. La crítica se fundamenta en la fealdad de la mujer, no en su falta de capacidad. Aunque esa argumentación no podría mantenerse en pie ante el más pobre análisis, resultaba eficaz, porque ninguna espectadora desearía parecerse a una fea feminista.

La novia de nieve presenta una irónica visión del mundo bajo la forma de cuento de hadas. Fogarata, el bufón, llega a un pueblo en el que manda una alcaldesa. Ella había accedido al poder de forma inusitada pero lógica: su marido era el alcalde, mas cuando el pueblo se entera de que este hombre es dominado por la esposa, decide anular el intermediario y le otorga el poder directamente a la mujer.

Fogarata desprecia a estos hombres débiles que han puesto su destino en manos femeninas:

FOGARATA: (...) Que los hombres de este lugar noia

unos mandriles, cuando dejáis que os gobierne una mujer (...)

p. 132

La fuerza de las mujeres depende de un hechizo. Fogarata lo destruye y devuelve a los hombres el poder político y el dominio del hogar. El bufón está seguro de que el orden establecido es el legítimo.

A pesar de su sarcasmo, Fogarata encarna la lucidez y la cordura en un mundo de seres anillados; sus juicios tienen peso. Pero su postura de fácil tolerancia esconde algunos principios más que conservadores con respecto a los papeles femeninos en el mundo. Su opinión negativa sobre la validez de la intervención en política de la mujer es más peligrosa que la del ridículo Seis Mujeres porque Fogarata parece ingenioso, brillante y dueño de la verdad. Lamentablemente son tratadas como verdades inalterables algunas simples costumbres.

El cambio de las costumbres tradicionales y el advenimiento de nuevos papeles para la mujer son los motores de una divertida comedia: Mi distinguida familia.

Elena, viuda con cuatro hijos, no tiene una vida fácil; pero si le faltan recursos económicos, le sobra ingenio. Ella sabe que los tiempos están cambiando y quiere ser de las primeras en beneficiarse con las nuevas formas:

ELENA: Mira, niña, el mundo ha dado más vueltas de las que tú te figuras. Y es como el disco de la risa que o das vuelta con él o te despidе a gran distancia. Han cambiado mucho los tiempos. No te extrañe que la vida haya cambiado de postura. ¿Qué querías? Viuda, con cuatro hijos: el niño, a estudiar una carrera, y las niñas, las tres juntas, a la calle de Alcalá todas los mañaneros, que por ser tres y llamarme yo Elena ya tenéis el mote. Y paseo arriba y paseo abajo, a esperar al novio que no llega nunca,

mientras el chico todas las primaveras me trae su buena cosecha de calabazas. No, hija, no; al revés: vosotras a trabajar, y a él, a casarlo! Hoy un chico guapo tiene un gran porvenir, y a éste se le puede sacar partido. ¡Pues no! ¡Se casa con las ruinas de Pompeya, y a ver en qué carrera va a ganar esas oposiciones! Y a vosotras, a la lucha por la vida, que yo os ayudaré. La más lista, al comercio, y vosotras, más tontas, a la política, que es más fácil.

SUSANA: Sí, señor. ¡Y quién sabe lo que os reserva el destino! A lo mejor, a ti, que protestas, un día te hacen ministro y estabilizas la peseta.

p. 14

Como Elena no quiere correr riesgos, coloca a sus hijas en posiciones encontradas: María, en la derecha más conservadora; Marta, en la extrema izquierda. Además, la fecunda imaginación de la madre provee de artículos y conferencias a las dos:

ELENA: (Paseando) Empieza: "Debemos marchar".

MARIA: ¿Adónde?

ELENA: ¡Es el título, tonta!. "El mundo está en crisis. No es un país ni dos, es la tierra que tiembla. El edificio de nuestra civilización amenaza ruina. Y es que hemos socavado los cimientos más firmes de la vida humana. Volvamos los ojos a los horizontes viejos." Tú..., al revés

MARTA: Ya. Yo los vuelvo hacia los nuevos.

ELENA: "Hay que edificar. Edifiquemos nuestras almas con la experiencia del pasado. Edifiquemos." Tú destruye. "La experiencia es la enseñanza de los siglos."

p. 21

Las muchachas tienen sus momentos de rebeldía. Marta teme ser atacada en medio de sus encendidas conferencias, María se avergüenza de la imagen floja que su madre le ha creado:

ELENA: ¡Calla, pusilánime! Así no se va a ninguna parte. Piensa que eres una futura madre de la patria.

Hay que dar la cara.

MARTA: No, si la doy, Lo malo es que un día la voy a dar y se van a quedar con ella.

MARÍA: Y mientras, yo a escribir esos artículos que son el polo opuesto, ¿verdad?

ELENA: Eso es: tã todo lo contrario. Tú, muy cursi, muy relamida, defensora de la tradición, señorita a la antigua... Y muy rosa, sobre todo muy rosa... Esos artículos te harán un público, estoy segura.

MARÍA: Pero si yo no soy tan tonta, Dios mío, como esas cosas que escribo.

ELENA: No importa. Aunque no lo seas, hay que parecerlo. ¿No comprendéis? Hay que extender el radio de acción en todos los sectores. Una, de gran avanzada, diciendo muchas atrocidades; la otra, muy a la antigua, muy cursi. Hacerme caso, hijas mías, que el mundo está muy malo y no se sabe hacia dónde va a tirar. Por eso hay que precaverse: una hacia un lado y otra hacia otro. Así, vengan los blancos o vengan los negros, todo queda en casa.

pp.11-12

Inesperadamente llega un primo millonario con intenciones de casarse. Elena ve el cielo abierto, pero se encuentra con la resistencia de las chicas:

MARTA: Parece mentira, mamá, que me propongas esa solución burguesa de matrimonio a mí, a una muchacha como yo, que tiene su camino trazado en la vida del país.

ELENA: ¡Pero oye, oye, niña! ¡Ay, Dios mío, que ésta se lo ha creído!

(...)

MARTA: ¡Son bromas! Lo que empieza por martingala, para trampear en la vida, puede acabar en serio. Yo creo que tengo condiciones, palabra. Cuando hablo con ese entusiasmo y ese calor, y sin embargo no me importa nada lo que estoy diciendo, yo pienso: "No cabe duda. Yo he nacido para la política."

ELENA: ¡Dios mío! ¡Esta chica está loca! ¡Se ha creído que es Lenin!

pp. 34-35

Tampoco María acepta, entusiasmada con su función de defensora de la tradicional imagen de la mujer:

MARÍA: ¡Eh! Un momento. Como tú comprenderás, yo tampoco acepto. Llevo un mes en la redacción del periódico y estoy muy bien considerada. Mis artículos están cada vez más empapados de tradición. Tú sabes cómo me llaman en un periódico de la noche: "El Ángel de las cavernas." Y en otro: "La Señorita era pro nobis" Y los del Ángel creo que me van a publicar una caricatura con dos alitas y tocando la corneta en el Congreso. ¡Figúrate, yo en el Congreso, lo que significa para mí, aunque toque la corneta!

p. 35

También el primo millonario impone condiciones. Sólo se casará si enamora a alguna de las chicas, y si logra hacerlo, cambiará el rumbo de la vida familiar, volviendo a los cánones tradicionales. Nicolás es el portavoz de la ideología del autor. No en vano el subtítulo de la obra es "caricatura de un hogar moderno."

Susana, la que se dedicaba al comercio, es quien se enamora y se casa con Nicolás, en un final poco verosímil. El hombre toma el mando del hogar, pone a trabajar al varón y envía a los bailes a las chicas. Como Fogerata, rescata el orden que se había trastocado, casi por arte de magia.

Sin embargo las simpatías del espectador acompañan a Elena. A pesar de estar caricaturizada, hay más vida en ella que en el razonable Nicolás. Elena no es un producto de la moda, como piensa el millonario, sino consecuencia de una crisis. Ella era una mujer burguesa dedicada sólo al hogar -el ideal del primo rico-, pero se encuentra sola, con cuatro hijos y en un mundo que cambia rápidamente: su visión de la sociedad y de la historia es mucho más certera que la de Nicolás. Esta burguesa empobrecida

no se conforma con lamentar su ruina, lucha y quieren enseñar a luchar a sus hijos. Elena puede haberse equivocado en la forma, pero no en la intención.

Si en Mi distinguida familia el extremismo de Marta se da como un recurso cómico, en Apóstoles, la figura de Aurea, activa de izquierda, exige ser tomada con toda seriedad.

Un grupo de comunistas llegan a un pueblo con el propósito de incitar a los campesinos a la rebelión. Aurea es la más exaltada. También la más generosa, pues para salvar a un hombre que ha disparado al amo, le quita el arma y se declara responsable del atentado.

Don Justo, el cura del pueblo es quien salva a Aurea de la persecución. La muchacha se entera de su vida abnegada y comienza a admirarlo. A pesar de lo opuesto de sus ideologías y de sus procedimientos, ella siente que comparte con el cura ideales de justicia:

AUREA: Don Justo. ¡Qué excelsa emoción me causa oírle! Al mirarle comprendo que hay algo en nosotros superior a nosotros mismos... ¡Oh, sí!... Tengo ante mí a un elegido. Pero ¿de qué causa?... ¿De la suya o de la mía?...

DON JUSTO: Aurea. No hay más que una causa justa: el amor de todos.

AUREA: Es verdad.

p. 56

Don Justo había cambiado las joyas del altar por falsificaciones. Con el producto de la venta de las auténticas había paliado en parte la miseria de la gente, pero cuando ésta se enteraba no comprende la nobleza del acto y quiere matarlo. Aurea, que está a salvo, vuelve a ponerse en peligro por ayudarlo:

AUREA: Que ahora soy yo la única aliada de su causa. Y en nombre de esa fe que yo no tengo, pero que admi-

ro, y que teme usted destruir en los que no sabrían comprenderle, exijo que acepte lo que le voy a proponer: Usted no ha falsificado las joyas. Fuimos nosotros.(...)

p. 57

El sacerdote no acepta y al fin muere a manos de un pueblo incomprensivo:

AUREA:(Como una leona. En el portón) ¡Huyan! ¡Cobar-
des!...

MARÍA: ¡Muerto!

AUREA: ¡Muerto, sí; pero la resurrección está próxi-
ma! ¡Caerán los mártires, y de sus cenizas surgirán
otros mártires que extiendan por el mundo la Santa
Doctrina! ¡La sangre que se vierte por la Idea es
siempre fecunda! ¡Y esta sangre..., como la de Cris-
to..., es sangre redentora de la Humanidad!

p. 61

La obra termina con el encendido discurso de Aurea, inverosí-
mil en un momento de tanta tensión dramática, pues parece que
lo hubiera tenido preparado a la espera de la oportuna muerte
de don Justo. Tampoco están muy claros los conceptos que la mu-
chacha engloba bajo los términos de "Santa Doctrina" e "Idea".
La mente de Aurea parece haber elaborado una síntesis entre su
doctrina política y la religiosa del hombre admirado, pero la
caída del telón no da tiempo a comprobarlo.

De todos modos, Apóstoles busca una adhesión emotiva, no
una polémica intelectual, y logra cumplidamente su objetivo, se-
gún las críticas de su estreno:

No iba mediado el primer acto, y ya estalló la prime-
ra ovación a uno de los brillantes latiguillos, salien-
do a escena el autor. En el resto de la primera jor-
nada y en toda la segunda se repitieron las cerradas
salvas de aplausos, y las salidas, interrumpiéndose

la representación.(...)

El autor ha cuidado no parecer sectario, equilibrando las simpatías de ambos apóstoles.(...)

Tiene el drama del señor Ballesteros todas las habilidades precisas para arrancar aplausos del sencillo espectador, a costa de la verosimilitud y de la lógica. No creemos que esto le haya preocupado tampoco. Ha es cogido los ingredientes emocionales, digamos explosivos, y los ha mezclado secundum artem, arte de habilidad, para conseguir los efectos apetecidos, fulminantes y populacheros.(10)

La participación activa del espectador es frecuente en la época, sobre todo en obras con ideología política. Un caso semejante al de Apóstoles lo encontramos en Santa Rusia. También aquí el público se divide en dos bandos que aplauden alternativamente los parlamentos relacionados con sus tendencias. Michael Mo Gaha comenta la curiosa situación:

Monarchists attending the première applauded when the Czarist spies defended the Czar or the grounds that he was not aware of the true situation in Russia and had been misled by bad advisors. Republicans found many occasions for applause and produced an extravagant display of enthusiasm at the conclusion of the play, when the Internationale was sung. However, Santa Rusia annoyed almost every one at one point or another and satisfied no one.(11)

María, la protagonista de Santa Rusia, forma parte de un grupo de exiliados rusos que ha debido huir de las persecuciones zaristas y vive miserablemente en Londres. Entre ellos se infiltra un espía. María se enamora de él. Cuando los otros lo descubren, lo expulsan, y la mujer, que cree haberlo ganado para la causa, lo acompaña. Aunque ella no abjura de sus ideales políticos, es considerada una traidora por sus compañeros; pero prefiere, al tener que optar, ser fiel al hombre que ama.

Doña María de Castilla recrea la figura histórica de la esposa de Juan de Padilla, jefe del levantamiento de los Comuneros. Ella está convencida de que, a la hora de la lucha, la responsabilidad de la mujer es igual que la del varón:

DOÑA ISABEL:(...)Pero estas son cosas de hombres...

DOÑA MARÍA: Son cosas de todos... ¿Por qué han de ser de hombres sólo? Yo soy guardadora de esta casa, y si la veo mancillada o atacada he de defenderla también... Todos, hombres y mujeres, tenemos el mismo deber cuando a hombres y mujeres se nos quiere arrancar el mismo derecho... Castilla no son sólo los castellanos; las castellanas somos también Castilla...

p. 7

Su influencia es tan fuerte que acusan a la mujer de ser la cabeza de la sublevación:

ZUMEL:(...) Sois culpable de haber instigado a vuestro marido; de decidirle a luchar; de alentarle cuando desmayaba; de espolearle cuando se resistía a avanzar. Se os llama por esto marido de vuestro marido...

p. 56

Aunque no pertenezca a ningún partido, Elvira toma una postura política al encabezar la rebelión del pueblo contra las arbitrariedades del señor, en Santa Marina.

Lola, en Cuando las Cortes de Cádiz, se convierte en heroína sin buscarlo ni quererlo. Ella es una de las tantas mujeres que desean ver a España libre de la invasión napoleónica. Los que conspiran en la ciudad cercada la eligen para pasar unos documentos. Saben que corre peligro, pero no les importa. Acuña, que conoce el amor que le profesa la mujer, la presiona para que acceda a emprender la arriesgada empresa. Ésta acaba como todos suponían: con la prisión y condena a muerte de la muchacha.

Lola había aceptado el peligroso encargo movida por el amor, la fantasía y el orgullo más que por el patriotismo, pero a la hora de morir desea convertirse en símbolo de la lucha por la libertad de España:

LOLA: Atrás...Atrás... digo:
 ¡que no me toque ninguno!,
 ¡en fila...! Y ahora, uno a uno,
 venid, si queréis, conmigo,
 dándome escolta los tres.
 (Al capitán); Y tú di a España, francés,
 que lo sepa España entera,
 que Lola la Piconera
 fue a la muerte por sus pies!

p. 221

En la obra anterior, Acuña enamora a Lola para que secunde sus planes y en El rebelde, Azucena seduce al protagonista para que cometa un atentado. En los dos casos se utiliza a las personas en función de una idea.

En varias obras aparece la figura de la reina. En Cisneros vemos a Isabel la Católica ejerciendo el gobierno, pero no es lo frecuente. En La corona, la princesa vacila entre el poder y el amor; en Dan, la reina se sacrifica por el pueblo, pero no en un acto de gobierno; en El príncipe que todo lo aprendió en la vida, las mujeres acompañan las decisiones de los hombres; en Elisabeth, la mujer sin hombre, el nudo del conflicto es un supuesto trauma de la reina de Inglaterra del siglo XVII y en Farsa y licencia de la Reina Castiza, la imagen de una época se nos entrega distorsionada por la caricatura.

De todos modos, la vocación política no es el camino para llegar a reina.

3.4.- La mujer y el sindicalismo

Junto con la toma de conciencia en el aspecto político llega para la mujer el momento de intervenir en los sindicatos que protegen el mundo laboral. El teatro refleja esta situación y, como hace con casi todos los temas de actualidad, aprovecha sus vertientes cómicas.

En La pícara vida se une la idea del amparo que una trabajadora puede recibir de un sindicato a la del miedo que provoca una portera de mal genio. Así se crea un chiste:

CABALLERO: ¿Cómo el dueño de la casa no echa de la portería a esta mujer?

CARRASCO: ¡Porque no se atreve!

CABALLERO: ¿Que no se atreve?

CARRASCO: ¿Con la señora Luz? ¡Ni él ni los guardias de Asalto! ¡Está sindicada con la Casa de Fieras!

p. 6636

También en Creo en tí se utiliza el término sindicato para significar fuerza y apoyo. Al igual que en la obra anterior el sentido es figurado: una artista de cabaret advierte a otra sobre el comportamiento de su amante, entusiasmado con otra mujer:

ALMENDROS: Td: ojo a la tablilla no sea que te cambien el reparto.

LINA: ¿A mí? Pa que le pisen un número a Lina Álvarez tienen que disolver a tiros el Sindicato.

p. 29

Regla, en Mi querido enemigo, es consciente de las ventajas que le otorgan las nuevas leyes y asociaciones; por eso cuando la amante del dueño de la empresa la amenaza con el despido, se ríe de su prepotencia. En última instancia, disfrutará de

la indemnización.

Petra, la criada de ¡A divorciarse tocan! se queja de que las peleas de los amos entorpecen el trabajo de los servidores. Una compañera le recomienda acudir al sindicato:

NICASIA: Ya me ha conta'o la Matea que os tienen fritas con sus chifladuras.

PETRA: ¡Calle usted, por Dios! De algún tiempo a esta parte todo el día se lo pasan regañando y haciéndonos deshacer todo lo que el otro nos mandó que hiciéramos.

NICASIA: ¡Oh, pues eso no! Quejaos al sindicato, y, por lo menos, que las tonterías os las paguen aparte.

p. 4

Sabina, otra criada, comparte las quejas de Petra en El drama de Adán. Lo malo es que no tiene una idea clara de sus derechos sindicales:

SABINA: (...) Por supuesto, que me tengo yo que enterar si a eso de los paritarios podemos acudir también los que no hemos tenido hijos, porque como podamos acudir, van a oírme...

p. 556

La agremiación de las criadas causa admiración y risa a la vez en la revista ¡Campanas a vuelo!

UJIER: (...) ¿Qué algaraza es esa?

GUARDIA: Es la Pepa, la cocinera, que la han nombrado presidente del Sindicato Doméstico.

UJIER: ¡Ah! ¿Pero también se han sindicado las criadas?

GUARDIA: Y menuda reivindicación solicitan...

p. 50

Y en la comedia Las doctoras, las muchachas, una vez agremiadas, buscan asesoramiento legal:

VALENTINA: ¿Qué es eso Basilisa? ¿Qué es lo que pasa?

BASILISA: (Que ha seguido trasformándose. Va vestida a la última moda en la clase y lleva gafas de concha) Tengo que hablar seriamente a la señorita.

VALENTINA: ¿Pretendes aumento de salario?

BASILISA: No se trata ahora de eso. La escala de salarios se fijará oportunamente, con la correspondiente participación en los beneficios (...) Hablo a la señorita como delegado de las domésticas del distrito.

VALENTINA: Pero, ¿tú oyes, González?

BASILISA: Hemos constituido el Sindicato de domésticas. Se trata de nuestras reivindicaciones. Aquí están las bases (da unos papeles)

VALENTINA: Quiere decirse que cada vez acortaría más las distancias.

GONZÁLEZ: Y las faldas.

BASILISA: Las bases son racionales: la jornada legal; horas de asueto; descanso dominical, autorización para asistir al dancing, gabinete turco para recibir a nuestras amistades; baño diario y gramola durante el fregado... En cuanto a las señoras se obligarán a tratarnos con más cariño, y respecto a los señoritos menos cariñosamente.

GONZÁLEZ: (a parte) Nos cortan las alas.

VALENTINA: Y, por supuesto, taxi para los recados.

BASILISA: En definitiva, el Comité paritario fijará el contrato de trabajo. Yo soy el vocal doméstica. El sindicato ha acordado rogar a la señorita que acepte el cargo de abogada asesora del gremio.

VALENTINA: ¡Ah! Esa es una propuesta que me enorgullece. Un ofrecimiento que me halaga. Emitiré informe sobre las bases, voy a estudiarlas con detenimiento. Será para mí un honor guiar vuestros pasos por la tortuosa senda de vuestra vindicación siempre expuesta a asechanzas patronales.

GONZÁLEZ: ¡Bravo!

BASILISA: En nombre del Sindicato liberador, en el del gremio explotado, muchas gracias, señorita.

VALENTINA: ¡Pobres chicas! Todos sus salarios vendrán a mí.

GONZÁLEZ: Resumen: que me tengo que embetunar los zapatos.

Basilisa, que es sólo un personaje secundario, se ha ido transformando a lo largo de la comedia de una muchacha simple y sin horizontes a una joven moderna consciente de los adelantos de su tiempo. Su metamorfosis es una nota de humor más en una comedia en la que luchan las ideas tradicionales y de avanzada con respecto a la mujer. Para incrementar el aspecto cómico, en sus reivindicaciones se mezcla lo lógico con lo absurdo. Es interesante la ironía que preside el discurso de Valentina. Primero está en guardia, como una patrona agredida, su tono cambia completamente al aceptar el cargo de asesora legal del nuevo sindicato y todo culmina con la idea de que la más beneficiada por los futuros procesos va a ser ella, la abogada.

La militancia sindical facilita la participación de la mujer en el mundo de la política. En Tabaco y cerillas, Milagritos siente a las candidatas de su gremio como propias:

MILAGRITOS: (...) ¿Y no sabes una cosa? El sindicato de la Aguja presenta tres candidatas a diputadas a Cortes en las próximas elecciones...

p. 24

El grupo de las cigarreras ha sido un precursor en varios aspectos laborales y por supuesto también en el de la agremiación. María Josefa, una de Las tres Marías, es recordada y admirada por sus encendidas defensas de los derechos de las obreras de la fábrica. Y todavía, a los ochenta años, es consultada por sus compañeras más jóvenes.

A Mamá Séneca, otra anciana cigarrera, la encontramos en plena actividad sindical en María "la Famosa". Las obreras han iniciado una huelga y quieren dar a conocer las causas de su

lucha a los consumidores:

MAMÁ SÉNECA: "A los hombre, a los cura, a los sordao, a los guardia y a las mujeres que fuman"

INESILLA: Fuman.

MAMÁ SÉNECA: "Compañeros, salud"

INESILLA: ¡Salú!

MAMÁ SÉNECA: "Ya va pa un mes que estamos de huelga las sigarrera. Un mes comiendo bacalao"

INESILLA: Bacalao

MAMÁ SÉNECA: "Los niños piden pan; er bacalao pide agua"

INESILLA: Agua.

MAMÁ SÉNECA: "Esto no se puede resistí. Tenemos que reventá por alguna parte y reventamos por este papé".

INESILLA: papé...

MAMÁ SÉNECA: "Nos repugna la violencia. Nos repugnan las colas de los estancos"

INESILLA: Estancos

MAMÁ SÉNECA: "¿Qué sos dan en la cola? Pisotones; ¿Qué sos dan en los estancos? La puntiya"

(...)

CASTILLO: No es un doló que por escribí esas tonte rías se la yeven a usté a Fernando Poe un día de estos?

MAMÁ SÉNECA: ¿A mí? Estoy aquí con mi secretaria preparando un manifiesto. Órdenes der Comité.

p. 48

Mamá Seneca es un personaje cómico pero no ridículo. Con sus sacrificios y su solidaridad gana el corazón del espectador. Su caso, igual que los ya vistos en este apartado, más allá de la intención de hacer reír, indica que la mujer ingresa en el campo del sindicalismo aunque sea lentamente y acompañada de una sonrisa de burla.

3.4.- La mujer como gobernante

Celia, la protagonista de La cartera de Marina, es un ejemplo de mujer comprometida en actividades políticas.

La acción se desarrolla en un país imaginario, gobernado por un emperador. Celia ha participado de la lucha para derrocarlo y ha sufrido destierro:

CELIA: ¡Justamente! Así me llamaban, la "Maestra Roja". Y un día la "Maestra Roja" fue desterrada por los lacayos del Emperador, por un libro que publiqué, burlando la censura, y fui a dar con mis huesos en París.

p. 25

Allí conoce a Luis, un militar rebelde, y se casan. El régimen cae y el matrimonio regresa triunfante. Los dos son elogiados diputados, pero Celia se destaca mucho más que su marido:

DUQUE: Lista os ha salido, sí; y en estos días de feminismo imperante, llegará donde se proponga.

p. 16

En el primer acto la encontramos rodeada de actividades que le impiden hasta hablar con Luis:

CELIA: ¡Que se enfría el agua!... Después seguimos. Es decir... ¿Después?... No. Hoy va a ser imposible. ¡Buen día tengo hoy! El almuerzo con los embajadores; la cátedra, a las tres; a la Cámara para discusión de los Presupuestos de Guerra; comisión de Hacienda, donde debo presentar un voto particular; un té, al que no podré asistir; junta de directiva en el Círculo... Total: almuerzo, cátedra, Cámara, Comisión, té, Círculo... ¡Para perder la cabeza! Y perdona, marido mío, ¡pero ya ves la que me espera hoy!... Y el baño se enfría.

p. 28

Celia recibe propuestas para ser Ministro de Marina y acepta. Comete un error, porque si bien es un triunfo en su carrera política, no está capacitada técnicamente para el cargo. Su desempeño es un desastre que se une a los de los demás responsables y da como resultado la caída del gobierno.

Hacia el final y por boca del marido, el autor quiere dar una lección a la mujer que deja sus funciones específicas y se mete en lo que no sabe:

LUIS: (...) y a los mal pensados los saldremos al paso y les confesaremos nuestro fracaso político, y más aún el tuyo, que servirá de ejemplo, porque cuando mañana aparezca tu actuación en la Historia, sabrán los que quieran aprenderlo, que hubo una mujer, ministro de Marina, que mientras se ocupaba de artillar acorazados, dejaba abandonado su hogar; y la mujer que no pone todos los cuidados en su hogar mal puede gobernar un pueblo, al fin y al cabo, un pueblo es un conjunto de hogares.

p. 78

El mayor desacierto de Celia parece ser haber dejado abandonada su casa. Esto no es totalmente cierto, pues Luis quedaba a cargo de ella, pero la obra no consigna este hecho en la valoración final, como si la presencia de un hombre en el hogar y de un padre junto a su hijo no tuviera valor y la incompetencia masculina en el aspecto doméstico fuera un axioma indiscutible.

Es cierto que Celia se ha equivocado; por soberbia y ambición desmedida ha aceptado un cargo para el que no estaba preparada. Ha sido irresponsable en su trabajo, y también en el hogar que nadie le obligó a formar, pero la Historia no se ocupará de este segundo aspecto, a pesar de que así lo crea el marido.

Otra frase de Luis merece destacarse: "la mujer que no pone todos los cuidados en su hogar mal puede gobernar un pueblo".

Lo ser esto cierto, en cuanto supiera manejar su casa, Celia estaría capacitada para volver al ministerio, pero la realidad no es tan simple.

Todavía surge otra consecuencia más inquietante de la frase de Luis: Si su esposa necesita capacitarse en las tareas domésticas, el resto de sus compañeros de gobierno -entre los que figuró él como diputado- también deberá hacerlo, porque el fracaso alcanzó a todos. Quizás hombres y mujeres aprendan a gobernar cuidando primero sus hogares.

Celia no fue la única responsable de la ruina, pues era sólo el engranaje de una máquina mayor. Esto se refleja bien en la comedia. En un momento del segundo acto, el presidente le pide la renuncia para acallar las críticas y recobrar una imagen de credibilidad ya imposible, pero Celia se niega a dimitir y amenaza con publicar ciertos pactos que acarrearían un escándalo:

MATUEL: ¿Que va usted a decir lo de Mussolini?

ROLAND: ¿Lo de Mussolini?... ¡Nada, todos moros!

(...)

Solidaridad completa. ¿He dicho solidaridad? No debí decir bloque.(...)

p. 56

Con lo que los compañeros de Celia demuestran ser tan irresponsables como ella y mucho más cínicos.

Por sus peripecias, La cartera de Marina resulta una comedia ágil y divertida. Por su ideología, pretende ser un ejemplo moralizante que disuada al público femenino de ocupar cargos en la función pública. No logra su objetivo en profundidad. La crítica a la actuación política de la mujer está anulada por el mal desempeño de los varones. Todos son ineptos, pero no por razones de sexo sino por falta de capacidad y exceso de ambición.

El pecado de Celia -emprender tarona sin los conocimientos necesarios- también se atribuye frecuentemente a los hombres en la realidad y en la ficción. Para el primer caso, puede servir de ejemplo el artículo de Fernández Flórez citado al comienzo de este apartado. Para el segundo, este breve obituario de La mercería de la Dalia Roja. Un pretendiente le ofrece a la protagonista un porvenir brillante, pues van a nombrarlo ministro:

SISENANDO:(...) La Mari Carmen será una gran señora, porque en la Generalitat me promovieron una carterita, ¿sabe?

VICTORINA: La de Comercio, seguramente.

SISENANDO: ¡No! La de Comercio, no, porque de eso entiendo...

NOTAS

- (1) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; La mujer moderna, Renacimiento, Compañía Ibero-americana de publicaciones, S.A., 1930
- (2) CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; El sufragio femenino en la Segunda República española, Universidad de Granada, 1975, p. 138
- (3) SCANLON, Geraldine; La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974, AKAL, 1986, Madrid, pp. 276-277
- (4) Informaciones; 1 de octubre de 1931, p. 6. Citado por Geraldine Scanlon, obra citada, pp. 276-277
- (5) SCANLON, Geraldine; obra citada, p. 281
- (6) CAMPOAMOR, Clara; El voto femenino y yo. Mi pecado mortal, Madrid, 1938, p. 248, Incluido por Scanlón, Geraldine en la obra citada, pp. 279-280
- (7) MARSILLACH, Adolfo; "El voto femenino", ABC, 21 de octubre de 1931, pp. 3-5
- (8) FEMINA, "Alrededor del voto de la mujer", ABC, 29 de octubre de 1931, p. 3
- (9) FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao; "Anotaciones de un oyente", ABC, 2 de octubre de 1931, p. 22
- (10) A.C.; "Cervantes, Apóstoles", ABC, 11 de marzo de 1932, p. 41
- (11) MC GAHA, Michael Dennis; The Spanish Theatre during the Second Republic, 1931-1936, Dissertation Presented to the Graduate School of the University of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Dr. of Philosophy, May, 1970, p. 102

	Page.
4.- La mujer y el divorcio	714
4.1.- El divorcio en el teatro	718
4.2.- Razones para recurrir al divorcio	719
4.2.1.- Adulterio	720
4.2.2.- Incompatibilidad de caracteres	725
4.2.3.- La moda	735
4.2.4.- Casos especiales	743
4.3.- Posturas frente al divorcio	747
4.3.1.- A favor	750
4.3.2.- En contra	754
4.2.3.- Los hijos y su opinión	763
4.4.- La aplicación de la ley	766
4.4.1.- Tres mujeres en trance de divorciarse	768
4.4.2.- Dos mujeres divorciadas	777
Notas	784

Probablemente la implantación del divorcio haya sido uno de los temas más controvertidos de la época. El teatro refleja la polémica, pero no en una forma excesivamente combativa. Si las obras daban pie a agrias disputas entre los espectadores se debía más bien al clima general y a la costumbre que tenía el público de demostrar ruidosamente la aceptación o contrariedad. Muchas veces las discusiones respondían más a choques de tendencias políticas que al desarrollo de la obra en sí. (1)

Si bien es cierto que aparecen muchas citas sobre el divorcio, éstas son circunstanciales en su mayor parte. Al igual que sucede con otros temas de actualidad, los autores utilizan al divorcio como recurso cómico que se manifiesta en breves chistes -Madre Alegría, Vaya usted con Dios, amigo-. En el mismo tono, se convierte en la amenaza ideal que un cónyuge utiliza para presionar a otro -El escándalo, El mago del balón-.

Entre las razones que se exponen para llegar a él, encontramos algunas de peso, como el adulterio -El pájaro pinto-, o la incompatibilidad de caracteres -La marabosa-, pero también se dan otras de innegable frivolidad, como la moda -La plasmatoria, El río dormido-.

En cuanto a las posturas en favor o en contra, no se agrupan por edad o clase social sino que se combinan según las circunstancias. Así hay padres que se oponen al divorcio de la hija, como en No hay quien engañe a Antonieta, y otros lo sugieren como mal menor; por ejemplo en Tabaco y carillas.

Las mujeres presentan más demandas de divorcio que los hombres -en esto el teatro coincide con las estadísticas-, por estar cansadas del adulterio o del desapego -La moral del divorcio, Los gatos-. También son ellas las que buscan una mayor

sinceridad en las relaciones porque el divorcio les permite dejar de engañar al marido y formar nueva pareja con el amante, -Los quince millones, Napoleoncito-. Como contrapartida de lo anterior, varones casados y solteros se lamentan de la promulgación de la ley pues no piensan abandonar sus cómodos hogares ni contraer una nueva responsabilidad -La moral del divorcio-.

Lo más frecuente es que la mujer quiera separarse pero no volverse a casar, porque esto último está en contra de sus concepciones religiosas -La mercería de la Dalia Roja, La moral del divorcio-.

También existe la idea de que el divorcio perjudica a la mujer -Cinco lobitos-, sobre todo en las clases populares, pues se podría abandonar a la esposa vieja sumiéndola en la miseria -Anacleto se divorcia, ¡A divorciarse tocan!. Lo cierto es que la independencia económica por tener recursos personales o familiares resulta una tranquilidad para la separada.

En la mayoría de las obras no se llega al divorcio o se reconcilian los cónyuges aunque éste se haya fallado -La plasma-toria, El reintegro. En dos encontramos mujeres ya divorciadas -Tu vida no me importa, El río dormido-, en esta última la divorciada en cuestión se ha vuelto a casar, pero tanto ella como la mujer de la obra anterior son personajes secundarios y en modo alguno se los pone como ejemplos positivos.

El divorcio es tema central en pocas piezas. De tono serio: La mercería de la Dalia Roja, ¡Como una torre! y La moral del divorcio. Las dos primeras son contrarias a la ruptura del vínculo matrimonial por razones religiosas, la tercera no toma partido abiertamente. De tono jocoso: Anacleto se divorcia, ¡A divorciarse tocan! y ¡Qué pasa en Cádiz?. En este caso también

las dos primeras son contrarias, aunque es mucho más definida en su ideología la citada en primer término. En cuanto a la tercera, es una revista y su objetivo es entretener al público, no dar o formar opinión.

La defensa más abierta del divorcio se presenta en una corta escena de Cuidado con el amor; una muchacha que ha sido abandonada por el esposo inicia los trámites esperanzada en poder formar una nueva pareja. Tanto el tema como los personajes están tratados con seriedad y simpatía.

En cuanto a la ideología, hay autores que conservan la misma postura en dos o más obras que tocan el mismo tema, pero otros adoptan diferentes puntos de vista según las piezas. De todos modos, lo más frecuente es la falta de definición. Los autores presentan una realidad, pero no toman partido.

Referencias estadísticas

Unas 95 piezas teatrales proporcionan el material para este capítulo que aborda el controvertido tema del divorcio. El número es importante y señala el interés que la ley despertó en su momento. Sin embargo hay que hacer la salvedad de que la mayoría de las obras aluden al divorcio sólo en citas breves que sirven para crear ambiente de actualidad o como recursos cómicos. De todos modos aportan los suficientes datos como para hacerse una idea de las opiniones de la época.

LA MUJER Y EL DIVORCIO

4.1.- El divorcio en el teatro

Bajo este título, Manuel Bueno publica un artículo en el ABC de enero de 1932 en el que augura que con la promulgación de esta ley, el género se enriquece con un tema que da pie a la controversia y posibilita variadas resoluciones:

Cuando el divorcio pase a la legislación de las costumbres y sea una de las etapas eventuales de la vida conyugal, es probable que nuestros autores se sirvan de él, como ocurre en otros países, unas veces en serio y otras en cómico. Si el teatro recoge todas las situaciones que crea en la sociedad una institución nueva tan influyente como el divorcio, los escritores van a tener un nuevo filón que explotar y el público un nuevo observatorio de las evoluciones de la moral.

(2)

Se lo aborda con seriedad en ¡Como una torre!, Guadalupe con el amor, Hay que ser modernos, Eva Quintanas, Las desconsoladas, Batalla de rufianes, El botones del hotel Amberes, Los pajaritos, La mujer que se vendió, El pájaro pinto, Tabaco y cerillas, Caperucita gris, La mercadería de la Dalia Roja, El río dormido, La moral del divorcio, La casada sin marido, Guillermo Roigán, Don Pedro el Cruel, La prima Fernanda, Paca Faroles, El rival de su mujer, Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán, Las víctimas de Chevalier, Ni al amor ni al mar..., La Papiруса, La española, Los gatos, Leonor de Aquitania, Seviyiya, ¡La maté porque era mía!.

Como elemento de comicidad aparece en ¡A divorciarse tocán!, Anacleto se divorcia, Los niños sevillanos, Ni contigo ni sin ti, ¿Qué pasa en Cádiz?, El rinconcito, Reparto de mujeres, Tu

vida no me importa, La plasmatoria, La chica de Buenos Aires, ¿Sería usted capaz de quererme?, El escándalo, ¡Soy un sinvergüenza!, El juzgado se divierte, Todo Madrid lo sabía..., Papá tiene un hijo, Las de los ojos en blanco, Las doctoras, Usted tiene ojos de mujer fatal, La sal por arrobas, La cartera de Marina, Noviazgo, boda y divorcio, En la pantalla las prefieren rubias, Vaya usted con Dios, amigo, Napolencito, El bandido Generoso, ¡Allá películas!, Bacarrat, La viudita se quiere casar, Menos lobos..., Los caballeros, La mentira mayor, Oro y marfil, La cursi del hongo, La risa, La hija del tabernero, El balcón de la felicidad, ¡Mi padre!, El mago del balón, Un señor de horca y cuchillo, La duquesa gitana, La Papirusa, El pan comido en la mano, ¡Dispensa, Perico!, Manola-Manolo, Pitos y palmas, Madre Alegría, Mi hermana Concha, La señorita mamá, ¡Aquí está mi mujer!, ¡Tu mujer nos engaña!, ¡No seas embustera!, Memorias de un madrileño, Fu-Chu-Ling, No hay quien engañe a Antonieta, La boda del señor Bringas, Piezas de recambio, Estudiantina, La Oca, Sevilla la mártir, Canela fina, La razón del silencio, Los quince millones, Farsa y licencia de la Reina Castiza, El reintegro.

El divorcio es tema principal en muy pocos casos, tanto de uno como de otro grupo; lo más frecuente es que se lo presente como rápida alusión o como breve chiste, al igual que a otras noticias de actualidad.

4.2.- Razones para llegar al divorcio

Cuando sólo forma parte de una cita circunstancial no es necesario que haya motivos o posiciones que lo sustenten, pero si incide en la acción lo lógico es que los personajes aclaren

por qué se inclinan a acogerse al beneficio de esa ley o se niegan a aceptarla.

4.2.1.- El adulterio

Probablemente sea la que por tradición tiene más peso. El Código Civil de 1889 lo admitía como una de las causas de divorcio, mas con la salvedad de que si la adúltera era la mujer, se concedía en todos los casos, pero si era el hombre el que rompía sus juramentos de fidelidad, únicamente cuando de su conducta resultare un escándalo público o un flagrante menosprecio para la esposa.

El tema de la mujer ultrajada por los engaños del marido que recurre al divorcio se trata con seriedad en El pájaro pinto.

Alegre está cansado de una vida rutinaria. Decide iniciar una aventura con Rosita. Como él es un conocido aviador, finge una expedición científica. Gabriela comprende bien la intención y no acepta las excusas del supuesto llamado de la gloria que siente su marido:

GABRIELA: Pues bien, Alegre; yo pienso de tu cariño lo que tú de la gloria. No lo compartiré con nadie. Esta misma tarde, mientras tú vuelas con Rosita, iré a ver a mi abogado para plantear el divorcio.

ALEGRE: ;Como quieras!

p. 12

No será necesario. Alegre y Rosita se hacen pasar por muertos y Gabriela será considerada legalmente como viuda.

Al esposo anterior no le importaba la reacción de su conyuge, pero a Luis, en Las víctimas de Chevalier, sí. Ofelia se

ha enterado de que tiene una amante y no piensa tolerarlo. Interviene el padre de la muchacha y la tranquiliza: si no logra hacer entrar en razones al infiel, él propiciará el divorcio.

La obra anterior se basa en una serie de enredos amorosos que buscan provocar la risa del espectador. Su función es la de entretener, pero la alusión al divorcio no se da como un chiste más. Es la posibilidad de librarse de un marido indigno.

Paca Faroles presenta un caso interesante. Es de 1931, anterior a la promulgación de la ley que nos ocupa, así que reflejaría la aplicación del Código Civil de 1889.

Al comenzar la acción, Jenara ya está separada. No sabemos si ha pasado por los tribunales, pero de haberlo hecho, no le hubiera resultado difícil que dictaminaran a su favor, en vista de los notorios ultrajes que recibía continuamente. Lo extraño es que las humillaciones siguen y el padre de la muchacha le da a Paco sumas muy importantes para que no la moleste:

PERICO: (Hipócrita) Tu mujer es una santa, Paco.

PACO: Eso se demuestra sin hacer alardes de mujer divorciada. Y para alardes yo. Ahora esto de la Puri. Luego, ya veremos.

p.46

Jenara no ha logrado ni tranquilidad ni comprensión. Claro que la culpa no es de una ley deficiente sino de la inmoralidad del marido y de la falsa moral de un grupo social.

Como norma, los esposos dan marcha atrás en sus aventuras en cuanto sus mujeres mientan el divorcio. Es lo que sucede en Las desencantadas o La moral del divorcio. Distinto es el caso de Cuidado con el amor; Elisa se ha casado con un hombre parecido al de Jenara, pero para su suerte, ha terminado huyendo con una amante y ella busca en el divorcio su liberación.

El mismo tema -esposa engañada que recurre a la nueva ley- es caricaturizado en muchas comedias. Hay que hacer la salvedad de que en ningún momento se deja de dar la razón a la mujer que se siente justamente ofendida ni se critica su actitud, se lo se aprovecha el actualísimo resorte cómico.

En ¡Dispensa, Perico!, doña Irene se ha enterado de que su marido mantiene a una amante, y no anda con contemplaciones. Aquí el divorcio aparece como una más de las desgracias que se ciernen de golpe sobre la cabeza del pobre Perico:

DOÑA IRENE: Desde hoy hemos de separarnos. Veré a Ossorio y Gallardo para que nos divorcie... ¡Ay, ay, ay!...

p. 53

La rigurosa actualidad -la comedia es de principios de 1932- se refuerza con la mención al famoso juristaconsulto de la época.

La alusión de Papá tiene un hijo se basa en un famoso juguete cómico de gran éxito. Así se burla de su mujer:

DON PATRICIO: ¿Por qué hablas de divorcio? ¡Vamos, hombre! "Anacleto se divorcia".

p.33

La furia de la esposa se debe a una aventura con una avispada moza del pueblo que le cuesta bien cara al inexperto conquistador:

DOÑA ESTEFANÍA: Y el divorcio lo plantearé... por repartirse entre dos mujeres. ¡Tú que no puedes con media!

p. 32

En La Oca, la absurda revolución que se lleva a cabo en el pueblo trastorna a Urbano, que deja de lado sus apacibles costumbres y comienza a cortejar a una forastera. La esposa reacciona con tanta violencia como doña Estefanía:

AGUSTINA: ¡Muérete, furcio, que eres un furcio!
¡Ahora, que yo te mato y me divorcio! ¡Me divorcio!

p. 337

Al marido no le desagrade la idea. Más aún, la fomenta:

URBANO: (...) Quiero que pida el divorcio para poder yo casarme con este lirio... Disimula ahora, preciosa. No quiero más escándalo. (...)

AGUSTINA: ¡El divorcio! ¡El divorcio! ¡Yo lo que quiero es el divorcio! ¡Viva la Constitución!

p. 345

Pero no resulta fácil; el supuesto lirio es una condesa, al conde no le hace ninguna gracia el cortejo y los enredos se multiplican.

Agustina, doña Irene y doña Estefanía eran mujeres de gran carácter que no toleraban infidelidades. No forman parte de la mayoría acostumbrada a soportarlas, como la marquesa de No hay quien engañe a Antonieta. Cuando la hija apala al divorcio, el padre pone como ejemplo a la madre para disuadirla, pero la muchacha no transige:

GENERAL: Antonieta. ¡Tu madre es una santa!

MARQUESA: Nada de eso. Soy una mujer de buen sentido. Ni más ni menos.

GENERAL: (A Antonieta) Y tú, ya estarás renunciando a la idea de ese divorcio.

ANTONIETA: Eso sí que no, papá. La resignación no es cosa de nuestros tiempos. Quiero divorciarme y me divorciaré.

p. 56

Ernestina, en La viudita se quiere casar y Cristina, en ¡A divorciarse tocan!, comparten criterios y actitudes con Antonieta, también la protagonista de Manola-Manolo.

El adulterio femenino se da con menor frecuencia como tema. En tono serio es tratado en Batalla de rufianes. Ramón se entera de que el novio de su hija es amante de la madrastra y busca en el divorcio una solución:

RAMÓN: Cuando me haya divorciado, que se tramitará con mucha rapidez, Fernanda quedará libre. Es joven, guapa, inteligente y con plata. La dotaré según lo que usted y yo convengamos.

ENRIQUE: Siga, siga usted. Me deja todo tan perplejo.

RAMÓN: Fernanda será una buena boda. Ya le dije que le compraba a usted por unas palabras. Por una, vea si es poco. Usted no tiene más que decir "sí". Qué poco, ¿eh?

ENRIQUE: ¿Sí? ¿Sí, qué?

RAMÓN: Que usted se casará con Fernanda.

ENRIQUE: ¿Con Fernanda?

RAMÓN: Eso, usted se casará con mi mujer.

ENRIQUE: Nunca.

(...)

RAMÓN: Si me separo de mi mujer, ¿a quién voy a ofrecérsela sino al causante de que yo me divorcie? A su amante, mi querido Enrique. A su amante.

pp. 91-92

Cuando el objetivo es la comicidad, los ejemplos se multiplican. El marido engañado de Fu-Chu-Ling se divorciará, pero antes buscará la muerte del infractor. Su conducta es muy parecida a la de Agustina, en La Oca:

EULALIA: ¡Basta ya, Fausto! ¿A qué sostener conversaciones enojosas y violentas? ¡Divorciémonos!

FAUSTO: ¡Claro que nos divorciaremos! ¡Pero antes está mi venganza! ¡Pronto..., dime! ¿No es este tu

amante, el príncipe Fu-Chu-Ling?

p. 57

No llegará al crimen, ni tampoco Juan, en Piezas de recambio. Los esposos de ¿Qué pasa en Cádiz? ~~están en una posición di-~~ficil: sus mujeres fingen un adulterio para obligarlos a divorciarse, algo que los aterra, porque perderían las fortunas que adquirieron con el matrimonio. Para evitar un riesgo semejante, Tifón, personaje de Entre la gloria y la suerte, preferirá ignorar los engaños de su esposa.

5.2.2.- Incompatibilidad de caracteres

Fórmula sencilla y rápida para solucionar peleas conyugales, según el abogado de Mi hermana Concha:

ROJAS: Que me firmen ustedes este documento comprometiéndose formalmente a divorciarse por incompatibilidad de carácter [sic]. Yendo firmada por los dos, el asunto se resolverá rápidamente.

p.48

Las discusiones entre los miembros de la pareja enriquecen la trama de muchas obras, como ¡A divorciarse tocan!. También Anacleto se divorcia proporciona un buen ejemplo:

ANACLETO:(...) ¡Como en Francia! ¡Viva la libertad! Ya no hay más que decirle: "Oiga usted, amigo: sepáreme usted de esta señora, que me he equivocado". ¡Y le dan a uno una sédula de sortero que lo dejan a uno como nuevo otra vez!

BALDOMERA: Bueno, ¿y qué? ¡Igualmente! Porque yo puedo hacer lo mismo.

ANACLETO: ¿Tú? ¡Quía!... Tú vas a tener que buscar un marido nuevo cada dos días, y te vas a ver negra. Porque en cuanto empieces a fregar maridos como si fueran las perillas de una cama, vas a acabar con todos los repuestos de hombres que haya en el mundo. Y si

no, ar tiempo.

BALDOMERA: ¿Ah, sí?

ANACLETO: Pues claro! Yo es que no he tenío más remedio que aguantá mecha porque hesta ahora er que s'ha casao la ha pringao, pero ya esto s'ha acabao, y en la esquina está er Jusgao.

pp. 6-7

Los dos están de acuerdo en romper el vínculo matrimonial y los trámites se inician. Llegan a dividir los bienes comunes por un curioso método: lo de género femenino quedará para la mujer y lo masculino, para el hombre.

Baldomera se va de la casa y aunque sigue queriendo a su sucio marido se adapta mejor a la nueva vida. Anacleto no puede vivir solo, así que cuando le llevan la noticia de que su ex-esposa se va a casar nuevamente opta por hacer lo mismo, más que nada, por desesperación. Se le declara a una criada joven y bonita que no tarda en rechazarlo:

ANACLETO: (Lloriqueando) No, si tú te casarás con otro en cuanti quieras, porque estás mu bien y mu llenita, Manolita. Pero ¿dónde voy yo?... Yo ya no soy na ni vargo pa na. ¡Soy un pelele, un desgrasiao, un Juan de las Viñas, un... divorsiao, mardita sea! ¿Y pa esto han votao el divorsio? Vi a i a Madrí con tres piedras y no va a quedá un jabalí con colmillos.

p. 56

Las penas de Anacleto no serán eternas; Baldomera regresará con él y se reanudarán las peleas por la limpieza.

En Los niños sevillanos nos encontramos con otra pareja mayor que vive en continuas riñas. Con la nueva ley, el hombre se envalentona:

CHACHA: ¿A mí? Lo que hase desde que entabló er di

versio: ni mirarme. He pasao por su vera como si pasara un desconosio. Asíñ llevamos tres meses.

p. 15

Y las posturas se invierten en cuanto la mujer finge poner sus ojos en otro:

DOROTEO: ¿Es de veras, de veras, que te vas a divorsiá de mí pa casarte con esta?

p. 80

Y ante la respuesta afirmativa de la esposa despreciada, estallan los celos:

DOROTEO: (...) Eso... Eso me lo vas a repetir di-
quía luego, cuando se estén casando los señoritos en
la iglesia.

CHACHA: Y te lo repito allí.

DOROTEO: En la capilla.

CHACHA: Y en el párpito.

DOROTEO: A ve er való de las mujeres...

CHACHA: Y a ve er aguante de los hombres...

p. 80

El motivo se repite en varias obras que tratan de demostrar que muchos llegan al divorcio por motivos fútiles y ante la posibilidad de que la separación se haga permanente se arrepienten y desandan el camino. El entremés Ni contigo ni sin ti es una muestra.

Doroteo y Pepa riñen continuamente y deciden separarse. Con sentido previsor, cada uno busca sustituto. El hombre encuentra a su mujer coqueteando con otro y empieza otra pelea:

PEPA: ¿Pero es que no nos vamos a separar? Pues ya qué más da; dentro de unos días podrá hacer ca uno con toda legalidaz lo que se le antoje...

DOROTEO: Tíás razón; pero no dudes que yo le com-

pro al tío cacharrero ese un botijo de los más grandes pa meterle el pitorro en la cabeza... Y luego te vas con él, y te casas con él, y te pasas la vida a su lado vendiendo cazuelas, asperón, lejía y jaulas pa grillos, que a mí tampoco me han de faltar mujercitas de estas modernas pa mi solaz, recreo y diversión.
(...)

PEPA: ¿Y quién es, quién es la ninfa?

DOROTEO: Una tontería de niña; veintitrés años en la cédula. Unos pelitos negros ondulados, unas pestañas de a vara y unos contornos que riñe tú de la cintura de Madrid. Como nos vamos a separar dentro de casi na hay que buscar sustituta, y por eso tengo echao el ojo a la Visita.

PEPA: ¿A la del cinco?

DOROTEO: A la misma.

PEPA: ¡Sinvergüenza! ¡Canalla! (Persiguiéndole alrededor de la mesa)

DOROTEO: ¡Pepa, no te escites!

PEPA: ¿Tú separarte de mí?... ¡Cuando te mueras! Es decir: ¡cuando te mate! ¡Ahora te escalabro a ti y luego la cojo a ella, y esa Visita va a ser una visita de pésame! ¡Divorciarte!

pp.78-79

La pareja no se divorciará: no pueden vivir juntos pero tam poco separados. Además un aspecto legal lo impide: no están ca sados, no tienen derecho a la nueva ley y deberán permanecer unidos.

Y lo mismo le sucede al pobre Jorgorio. Su mujer le resulta insoportable, pero como no ha querido casarse con ella, tam poco puede divorciarse. Él y la señá Loreto forman la pareja cómica, contrapunto de la principal en Sevilla la mártir.

La ruptura más rápida por problemas de carácter la tenemos en otro entremés: Noviazgo, boda y divorcio. Jacinto llega a casa de Trinidad, conversan, proponen un noviazgo, piensan en la boda y por una tontería discuten y llegan al divorcio.

TRINIDAD: ¡Que me divorsio! Y no hay más que hablar. Soy una mujé muy entera. Por fortuna no tenemos hijos...

JACINTO: ¡No ha habido tiempo!

p. 6259

Si los personajes femeninos anteriores tenían fuerte temperamento, qué podría decirse del de Juana la Alicates. Rosita Rasco la pone como ejemplo en su charla sobre el Reparto de mujeres para demostrar que en ciertos casos el divorcio resulta impracticable:

ROSITA: (...) ¡Aviao está! ¡Cuarquiera se libra de una mujé que se emperrea en darle a un hombre la matraca! Ya puén venir revoluciones. Yo conosco a un arbañí, que se yama José Martínez Pinto y está casao con una chata más mala que er cólera, conosía por Juana la Alicates, que me ha dicho a mí no hase mucho: "Así como a un crimín le puén salir en sentencia tres penas de muerte, y aunque lo indurten de una, toavía le quedan dos pa que no se escape, así yo, si viene er divorsio, lo vi a padir tres veces; ya tengo escritas las tres solisitudes". Las causas en que apoyaba el arbañí las tres demandas de divorsio no se puén desí en esta asamblea. Pero sí se pué desí que la chata ha jurao que aunque er consiga los tres divorsios, eya no para hasta enterrarlo y bailarle unas seviyanas en la sepultura.

p. 6348

El fragmento anterior caricaturiza a las muchas conferencias dirigidas especialmente a la mujer que se daban en la época.

Si el mal trato -como el adulterio- era comprobado, los trámites se aceleraban y el pleito se dirimía a favor de uno de los cónyuges. De esto surge el interés por los testigos de la divorciarse tocan! y La razón del silencio:

PATRO:(...) y mi querido cónyuge me trae acá sin decirme palabra. Me figuro que pa que vean ustedes las bofetás que voy a abrocharle y tener testigos pa el divorcio por malos tratos. ¡Digo yo!

p. 60

Con una graciosa pelea terminan a la vez el matrimonio de Águeda y don Raimundo y el juguete cómico ¡Mi padre!. Ella es una noble arruinada que se ha casado con un industrial enriquecido. Continuamente le está marcando las diferencias, hasta que él decide abandonarla con un muy buen pasar, pero no sin antes darle una soberana paliza:

ÁGUEDA: (Dentro, a grito pelado) ¡El divorcio! ¡La separación! ¡Lo que sea!

p. 238

La joven pareja de Los caballeros vive en una discusión continua provocada por el absurdo comportamiento de la mujer. El marido amenaza con el divorcio, pero no lo lleva a la práctica.

Otros personajes opinan que la implantación de la nueva ley ha modificado el concepto del matrimonio. Mariquita se lo hace notar a su padre en El rinconcito:

DON SIRO: Pero ¿ustedes ignoran que el matrimonio es cabalmente eso: soportar?

MARIQUITA: ¡En estos tiempos, no: ya hay divorcio! (...)

p. 6552

La muchacha acostumbra a zanjar las discusiones con el novio apelando a la palabra mágica como amenaza; algo que también hace el protagonista de Anacleto se divorcia, pero con muy poco éxito. En otras parejas, el recurso tiene más fortuna.

En La viudita se quiere casar, la ley se esgrime como arma en una larga lucha que comienza cuando la mujer se entera de una incipiente aventura del esposo. Su primera reacción es pagar con la misma moneda, posibilidad que saca de quicio a Serafín:

SERAFÍN: ¡Te lo prohíbo terminantemente!
 ERNESTINA: ¡Antes de ceder me divorciaba!
 SERAFÍN: ¡Y yo también antes de consentirlo!
 ERNESTINA: ¡Pues a divorciarnos de una vez, que ya estoy harta de sus despotismos y sus majaderías!
 ROSARIO: ¡En eso tiene razón!
 ERNESTINA: ¿A que no se atreve usted a divorciar-se?
 ROSARIO: ¡Qué se va a atrever! ¿Dónde iba a encontrar otra tonta como tú?

p. 66

Por fin Ernestina une sus dos frentes de combate, con lo que logra una mayor presión sobre el cónyuge:

ERNESTINA: Mi esposo vive; pero el día que encuentre un ideal... me divorciaré.

p. 67

A veces los objetivos son más simples y concretos. Por ejemplo, Juan Ramón, en El escándalo, solo busca que Elena lo siga:

JUAN RAMÓN: Además, ya sabes mis aficiones arqueológicas. Allí hay vestigios romanos, se están haciendo excavaciones... ¡El sueño de toda mi vida! ¡Ya lo creo que vendrás! ¡O vienes o el divorcio! Elige!
 ELENA: ¿En serio?
 JUAN RAMÓN: ¡En serio!
 ELENA: ¡Está bien! (Pausa. Muy melosa) ¿Cuándo nos vamos, vidita?

p. 774

En ¿Sería usted capaz de quererme? es la mujer quien aprove

cha la oportunidad para obligar a trabajar al marido:

PILAR: ¡Pa ver si vuelves con la rama de oliva en el pico, pichón, que to son inconvenientes pa ti! ¡Te advierto que estoy decidida a lo definitivo: el divorcio... o a ponerte con el acordeón y unas gafas negras a la puerta de las Calatravas!

p. 37

No siempre se tiene mucho éxito. Ramona, en La chica de Buenos Aires, posee la manía de engordar a toda la familia, pero Adán se resiste:

ADÁN: ¡No me da la gana!

RAMONA: ¡Adán! ¡Adán, que hay divorcio!

ADÁN: ¡Ojalá!

p. 12

La presión de Rita, suegra de El mago del balón, es la que resulta más efectiva. El marido se había metido en una aventura y al ser descubierto huye por temor al castigo. Cuando vuelve a aparecer, la esposa le comunica que piensa casarse con otro:

RITA: Que como éste no ha dao señales de vida y el tiempo pasaba, yo, al verme sola, sin un hombre que me amparase, que defendiese esto, ofendida, ultrajada..., entablé la demanda de divorcio y di mi palabra de casamiento a otro hombre.

(...)

FELIPE: ¡Rita!... ¡No me humilles!... El divorcio pase, pero el escarnio...

p. 54

Doña Estefanía, en Papá tiene un hijo, repite la maniobra.

El señor Marcelo resume la intención de todos los personajes anteriores en Vaya usted con Dios, amigo:

SEÑOR MARCELO: (...) ¡Que sea uno el mismo que cae
caba nueces a puñetazos pa asustar a la suegra!

ANGELES: Es que hoy no hacen falta esas hombradas,
padre; se ha inventado el martillo.

SEÑOR MARCELO: ¡Anda! Y el divorcio.

p. 70

El recurso de la incompatibilidad de caracteres es utilizado en La señorita mamá para deshacer legalmente un matrimonio ficticio; en otras obras el problema es real y la solución que se busca, sería, justificada y razonable. Por ejemplo, en Los gatos, la indiferencia del marido hace que la vida de Rosa sea humillante:

ROSA: Vamos a ver. Contéstame con sinceridad si es
que te queda. Tú ya no me quieres, ¿verdad?

MANOLO: Sí, mujer; no digas tonterías.

ROSA: No, no; no me quieras.

MANOLO: (Bostezando) Como quieras.

ROSA: Tampoco me odias. Lo sé.

MANOLO: Pues si lo sabes no me preguntes.

ROSA: Tú, contesta.

MANOLO: Tampoco te odio.

ROSA: Es decir: que lo que sientes por mí es indiferencia, que es lo más horrible. No te importo ni para bien ni para mal. ¿No es así?

MANOLO: No, mujer.

ROSA: Sí, hombre.

MANOLO: Bueno. (Bosteza nuevamente)

ROSA: Y como no te importo te voy a dar una alegría proponiéndote una cosa.

MANOLO: (¿Qué me irá a proponer?) (Bosteza y mira el reloj)

ROSA: Propongo que en este mismo momento nos separemos.

MANOLO: ¡Por fin! Pues claro, mujer, si te lo estoy diciendo. Luego hablaremos de lo que quieras. Ahora, no, que estoy muerto de sueño.

ROSA: No me has entendido. Digo que nos divorcemos.

p. 19

Manolo no le da importancia a las intenciones de su mujer hasta que ve que está dispuesta a cumplirlas:

MANOLO: ¿Y a qué te vas tú a Madrid sin mi consentimiento?

ROSA: (Fuera de sí) Me voy con el mío. Y si llego a las nueve, a las diez estoy en casa de un abogado tramitando nuestro divorcio. ¿Te enteras bien?

pp. 77-78

Feliciano, el marido de La marchosa, es el extremo opuesto. Sus celos enfermizos y la costumbre de su mujer de presumir ha cen que no puedan vivir juntos. Luego de un tiempo de separación, ella opta por el divorcio:

FELICIANO: Y pa quejarte menos, acudes al divorcio. Te parece poco la libertad que te he concedido y quieres tener la absoluta pa vivir a tu antojo.

REMEDIOS: ¡¡Eso!!... ¡Pa vivir como quiera!... ¡Como me de la real gana!

FELICIANO: (Inicia un movimiento de acometividad que domina rápidamente, se pasa la mano por la cara y respira hondo) ¡Ay!... Eso me lo dices hace dos años y te cuesta la vida... Hoy no me ha llegado al corazón, porque no me interesas... Por fortuna tuya y por desgracia mía, claro es... ¡Pero no me interesas!

p. 17

En La cartera de Marina la idea del divorcio nace en Luis. Su matrimonio es una cadena de discusiones desde que Celia se dedicó a la política:

LUIS: Yo pensé que este proyecto mío te alegraría en extremo. Al fin y al cabo, te desprendas de un ser a quien consideras muy inferior a ti. Porque tú me has considerado así siempre.

CELIA: Y así seguiré considerándote hasta el día

de mi muerte.

p. 71

La muchacha está furiosa porque supone que él piensa casarse con una de sus conocidas:

CELIA: ¡Y que seas feliz con "madame la granjera"!

LUIS: ¡Mucho más feliz que lo que he sido contigo!

CELIA: ¡Luis!

LUIS: ¡Porque no hay nada más espantoso que una mujer intelectual!

p. 72

Las tres parejas anteriores -como la gran mayoría de este apartado- no llegarán a la separación definitiva. El cariño prevalece sobre sus violentos temperamentos y reanudan la vida en común. Feliciano, en La marchosa, resume el sentir general:

FELICIANO: Ha sido menester que una ley nos quiera separar pa siempre, pa que se nos cayera la venda de los ojos.

p. 61

4.2.3.- La moda

El divorcio es de rigurosa actualidad en los primeros años del período que nos ocupa. En los periódicos del momento abundan los chistes. Trataremos de reproducir dos del mes de diciembre de 1931.

El primero lleva por título: "¡Oh, qué rayo de esperanza!..."

La esposa, vieja y fea, teje y murmura: -Con esto del divorcio, buena tonta es ella soportando un marido que sale de noche... ¡Yo, no!

Al marido, que lee el periódico, se le ilumina el

rostro ante la idea de librarse de ella. (3)

El segundo se titula "Amarguras". Éstas corresponden a un joven de clase elevada:

-¿Mi boda con Zizita? Se deshizo por una tontuna sin importancia que ha bastado para destrozar mi vida... ¡Cuando pienso que podría estar divorciado tan ricamente!...(4)

El tono de frívola novedad que rezuma el chiste anterior es el que impera en el grupo que vamos a comenzar ahora.

La humorada ¿Qué pasa en Cádiz?, de principios de 1932 comienza con un gran anuncio dirigido al público:

¡¡Matrimonios!! Ya está vuestra dicha votada por las Cortes. Romper todos los días la vajilla es carísimo y no resuelve nada.

A continuación se recomiendan los servicios de un abogado, personaje importante de la obra:

Se tramitan con eléctrica rapidez toda clase de divorcios. Divorcios populares para cónyuges antiguos que son los más necesitados. Divorcios de gran lujo con noticias en la Prensa y fotografías, especiales para artistas. Divorcios de escándalo, propios para personas respetables. Lema del bufete: El buey solo bien se lame.

p. 8

La propaganda no se circunscribe a ofrecer servicios. Como paso previo conviene la divulgación. En Usted tiene ojos de mu-
jer fatal se alude a enorme cantidad de publicaciones, dedica-
das en especial a la mujer, que tratan el tema:

PANTICOSTI:(...) Cuántas mujeres habrá hecho desfi-

lar ese hombre por aquí? Se ve que está todo preparado para recibir visitas femeninas... cigarrillos turcos... lápices de labios... Imperdibles. Aguja para coger puntos y "carreras"... no olvida el detalle... Y en los periódicos sólo tiene revistas técnicas: "La mujer y la casa", "La mujer y la moda", "La mujer y el divorcio"...

p. 281

Varios artículos se adelantan a su tiempo. En Todo Madrid lo sabía... -un poco anterior a la promulgación-, se citan algunos que ya hablan de importantes modificaciones:

SOLSONA: Les traigo los premios del mes. Un estudio interesante y hasta original demostrando que en determinadas condiciones puede un matrimonio ser feliz.

MARCELINA: Sí que es original.

(...)

SOLSONA: Este es más avanzado y propone una fórmula para llegar -con ciertas garantías, naturalmente-, a la implantación del divorcio automático.

DIOSITA: ¿Como el teléfono...? ¡Pues será muy cómodo!

p. 22

En el país imaginario de La cartera de Marina ya se ha llegado a la automatización. Un triunfo de Celia, miembro de las Cámaras. Además, como su matrimonio se tambalea, puede ser la primera en ponerla en práctica:

LUIS: Vamos a terminar muy pronto.

CELIA: Cuando quieras. Y en estos momentos la cosa es sencillísima. Con poner en práctica mi reforma de la ley del divorcio, que ayer aprobó la Cámara...

DUQUE: He oído decir que tuviste un éxito grandísimo. ¿Y en qué consiste la tal reforma?

CELIA: En un sistema radicalísimo para poder terminar un matrimonio mal avenido con sólo anunciarlo por la radio.

DUQUE: ¿Cómo?

CELIA: Por la radio. La mujer y el marido se van a una emisora de radio, se acercan al micrófono, y con decir: "Fulanito de Tal y Menganita de Cual, vecinos de tal población, domiciliados en la calle Tal, número cual, han convenido divorciarse? Y quedan divorciados en el acto.

(...)

CELIA: ¿Qué quieres entonces? Ya te lo he dicho: ¡la radio nos espera! Además, mi éxito aumentaría en proporciones gigantescas. ¡Ahí es nada! Yo, la autora de la reforma de ley, que la ha sacado triunfante, una de los primeros, o quizás la primera que se acoge a ella...(...)

p. 23

No todos comprenden los nuevos tiempos y las nuevas leyes. Es lo que le sucede a Don Juan Tenorio en La plasmatoria. Por medio de prácticas espiritistas lo reintegran a este mundo. Muchas cosas lo desconciertan y entre ellas la extraña relación entre su sobrina, el antiguo marido y el nuevo novio:

RIGOMARO: (A don Juan) Es que están divorciados. Comprendemos tu perplejidad, porque, sin duda, allá, desde el espacio vagatorio de los espíritus esencialistas, tú no has visto más que nuestros materiales progresos y no te has dado cuenta de que también hemos progresado en el sentido moral. Y uno de esos adelantos es la ley del divorcio.

DON JUAN: ¿Y eso qué es?

RIGOMARO: Pues una ley que autoriza a los casados a separarse, pudiendo cada uno contraer nuevo matrimonio con quien quiera.

DON JUAN: ¡Menuda ganga! ¿Y cuántas veces?

RIGOMARO: ¡Ah!, en eso la ley no pone coto.

DON JUAN: ¡Pues no os priváis de nada, pardiez!

p. 1058

Otras obras apuntan, también con ironía, la buena acogida que ha tenido la Ley. Un ejemplo, en La duquesa gitana. Hablan

de Aurelia, que se ha hecho famosa gracias a un cuadro:

EL DUQUE: (...) solicita el divorcio; novedad que ha tenido gran aceptación en España.

p. 956

Las vecinas chismosas de Canela fina parecen estar de acuerdo con la afirmación anterior:

VOZ MUJER: ¿Qué le pasa a mi voz?

OTRA: ¡Que la da usted en un mitin y lo disuelve!

VOZ MUJER: ¡Menos chunga, vecinas, que yo he cantao...!

OTRA: ¡Pa lograr divorciarte, que es la moda!

p. 19

En cambio, en el sofisticado mundo de El rival de su mujer se considera que el divorcio ya está fuera de actualidad:

FERNANDA: Pero ¿de verdad habíais creído que a mí me interesaba Eduardo?

PEPÍN: Eduardo, nada, Jaime, siempre. Confiesa que tu ideal hubiera sido divorciarle a él, divorciarte tú y casarte con él.

FERNANDA: Lo del divorcio es una antigualla.

PEPÍN: ¡Pero si apenas lo hemos estrenado!...

FERNANDA: En la práctica; pero estaba tan agotado en teoría...

p. 1073

En Pitos y palmas, un personaje cínico y oportunista piensa que el pasado de moda es el matrimonio y se adhiere incondicionalmente al divorcio, aunque no sabe muy bien de qué se trata:

MOYATE: (...) El matrimonio es una antiguaya. El matrimonio está fracasao en el siglo veinte. La prueba es que to er que se casa se arrepiente a los quince días.

JUSTILLA: Y en el siglo diesinueve ¿no pasaba eso?

MOYARTE: ¡Más en mi abono! ¡Fracasao, fracasao! ¡Por eso ha habido que implantar el divorcio!

JUSTILLA: ¿Es usted partidario del divorcio, Moyate?

MOYATE: ¿No lo tengo de sé? Pero no de ahora: de toa mi vía. ¡Yo me divorsié de mi mujé dos o tres veces antes de casarnos! Hay que ir con las conquistas modernas.

pp. 6448-9

La madre de una novia, en El balcón de la felicidad, asume con leve escepticismo la boda de su hija ante la posibilidad de un futuro divorcio:

DONA NATI: Aquí, mi hija Presentación, Presen en la intimidad, se casa el mes que viene...

LOLITA: Vaya... Por muchos años...

DONA NATI: No, ahora, con el divorcio, no se sabe cuántos años va a ser..., pero el caso es que se casa... Y nos han recomendado a usted para todo.

p. 55

Y tendría razón a juzgar por el frívolo comportamiento de una muchacha de Las de los ojos en blanco, que recurre a él ante la mínima dificultad:

FIFITA:(...) ¿Y después de sacrificarme así por él, me paga de este modo? ¡Ah, pues no! ¡Hoy mismo pedimos el divorcio! ¡Ya lo oyes! ¡Inmediatamente! ¡Antes de diez minutos!

p. 13

En la humorada La sal por arribas, Hilario, un pícaro, pretende imponerlo en un pequeño país oriental como signo de progreso:

HILARIO: (...) ¡Yo que les iba a implantar el divorcio! ¡El amor libre! (a Chi-vold y a Yaleín) ¿Que tu mujer me gusta? Pa mí. ¿Que me gusta la tuya? Pa

mí. ¿Que os gusta la mía...?

CHI-VOLU Y YALEÍN: Pa el gato.

p. 64

En España la novedad parece haberse extendido hasta a las zonas rurales, según la alusión del gracioso "agrodrama" "Menos lobos..."; sin embargo no es vista como país avanzado en este aspecto. Si lo sería Inglaterra, para un personaje de "Las doctores". Carmen, la novia de Cachito se ha casado allí con otro:

CACHITO: Así ¿que no me queda ninguna esperanza?

GONZÁLEZ: Que se divorcie. Inglaterra es un país muy adelantado, y con la misma facilidad que se casan, se descasan.

p. 31

A veces se piensa lo mismo de Francia, donde dice haberse divorciado una alocada "tanguista" de "Oro y marfil". También allí lo hace un personaje de "La española", pero su caso es comentado en un tono de seriedad, al revés de los que estamos tratando.

La caricatura máxima se da al hablar de la moda en los Estados Unidos. Veamos lo que piensa Alicia en "Bacarrat":

ALICIA: A ella desde luego. Las mujeres norteamericanas no compran maridos, ¡los alquilan! y el día que se cansan ¡el divorcio!, una pequeña pensión y a otro.

p. 15

En "Vaya usted con Dios, amigo", con mejor criterio, se atribuye ese proceder al estereotipo creado por el cine, que no tiene por qué coincidir con la realidad:

ÁNGELES: Pues parece usted un americano de pelícu-

la, de esos que se casan en un barco y se divorcian al llegar a tierra.

p. 27

El mismo estereotipo alcanza a actrices y actores. Lo que le sucede a El bandido Generoso es una muestra. Ha alcanzado la fama como atracción turística y hasta él llegan las estrellas:

RAFAEL: ¡Digo! En cuanto te ha visto retratao, va y dise: "Es er tío más fotogénico que he visto" Y como está haciendo una película que le dicen "El último varón sobre la sierra", ha dicho que eya no hase la escena de amó na má que contigo, aunque se tenga que divorciá de su marío.

GENEROSO: Eso sí que no, Rafaé; ¿vía serví yo pa una desavenencia conyugá?

RAFAEL: ¡Quita ayá! Si a eso no le da eya importancia. Catorse vese se ha divorciado ya en lo que va de año.

GENEROSO: Rafaé: eso no es una mujé, ¡es una bi cicleta de arquilé!

p. 51

Pepita quiere filmar películas en el extranjero, pero su marido siente celos. Esto ocurre en la comedia En la panta-
lla las prefieren rubias:

PEPITA: (...) ya te haces cargo, ¿no? París, la fama, la riqueza... y, después, Norteamérica. Los gran des automóviles; un "chalet" en California, un yate...

CRISTOBAL: Sí, y el divorcio, como todas las estre llas...

p. 23

Leda España, en Napolencito y Antonio, en ¡Allá películas! emplean la novedad del divorcio como propaganda para sus car reras artísticas:

ANTONIO: Bueno, eso de los divorcios comprenderás que es falso... Tonterías de la reclame.(...)

p. 30

Como ya habíamos adelantado, las múltiples citas que aluden al tema son simples signos de la novedad. A pesar de lo que parezca a primera vista, no indican una toma de posición a favor o en contra de la ley. Funcionalmente ésta produce el mismo efecto que la moda o la política del momento: es un resorte de la comicidad. De las obras citaremos La cursi del hongo, La Papirusa, La risa, La mentira mayor, Madre Alegría. De la última es el siguiente chiste. Nemesio se pelea con una de las monjas de la comunidad:

MADRE ALEGRÍA: ¡Pero no faltarle el respeto a una esposa del Señor!

NEMESIO: ¿Esa? ¡Si el Señor tuviera esa mujer, ya se había divorciado, hombre!

p. 37

4.2.4.- Casos especiales

En El juzgado se divierte nos encontramos con que Inés expone unas razones extraordinariamente frívolas para pedir el divorcio; razones adecuadas para una comedia de enredo:

RODOLFO: Bueno, pero para divorciarse es preciso alegar algún motivo grave.

INÉS: ¿Y le parece a usted poco grave el que este verano en lugar de llevarme a la playa de Sanlúcar, donde va toda la gente bien, quiera llevarme a pasar un mes entre toros en su finca de la dehesa? De modo que se hace una tres vestidos de playa, dos de gasa estampada, uno de cresoré, ¡y un mallot de baño!... ¿Me quiere usted decir qué hago yo en la dehesa con

un mallot?

DON JUAN: Alborotar al ganado.

p. 24

Por cierto que no llegan a la separación y que doña Inés luce su vestuario en la playa de moda.

Carmela no se ha podido poner de acuerdo con el esposo y sí se ha divorciado en Tu vida no me importa. Los motivos: choque de intereses comerciales. Así se lo explica a Demetrio, que se hace pasar por viudo:

DEMETRIO: ¿Usted es libre también?

CARMELA: Yo soy amnistiada.

DEMETRIO: Y eso ¿Qué es?

CARMELA: Para una mujer sometida al yugo de un hombre que no la comprende, el divorcio equivale a la amnistía.

DEMETRIO: ¡Anda!... Como si dijéramos, Calvo Sotelo que vende hojas de afeitar... Conque amnistiada...

CARMELA: ¡Amnistiadísima! La competencia de mi ex-marido era insoportable... Me disputaba la clientela... Tenía celos de mis éxitos en el negocio. Mientras él lograba un solo pedido, yo conseguía diez... Y se desesperaba... Hasta que resolvimos divorciarnos. Él, su parroquia; yo, la mía. ¡Y a volar cada uno por su cuenta!

p. 38

El deporte pone a Antonio al borde de la ruptura matrimonial en El mago del balón:

DIÓSCORO: ¿Qué dices? Pues si no vas tú, la derrota es segura.

ANTONIO: Es que a mi mujer le va a sentar como un tiro.

DIÓSCORO: Ya te he dicho que aquí no hay mujer. El fútbol es lo primero, y después del fútbol, la familia. Hay que dejar bien puesto nuestro pabellón. Entre un disgusto con tu mujer y una derrota con Checos

lovaquia es preferible el disgusto, incluso el divorcio.

p. 18

Julia no es una mujer paciente y comienza la separación, incluso busca un cortejante, porque lo que desea es dar celos al marido que al fin renuncia al fútbol. Es uno de los pocos casos entre los tratados en que el varón abandona su carrera por deseos de la esposa.

A Ciriaca, en Un señor de horca y cuchillo, le piden que se divorcie por cambio de posición social. Ella vendía en un mercado de Madrid y estaba casada con un tabernero, pero un día descubre por casualidad que es una noble heredera, perdida en un naufragio. En su nueva vida, el marido desentona. No llega a separarse porque tampoco le gusta la sociedad en la que debe desenvolverse y prefiere el mercado a la alcurnia y las riquezas.

En Memorias de un madrileño, una pareja con bastantes niños finge continuas desavenencias y lanza amenazas de divorcio. Así logran que la madre de ella -criada en una buena casa- la alimente y cuide a los chicos. El fin perseguido es ahorrar y nivelar una precaria situación económica.

En la obra anterior la hija vive de la madre y en ¡Te quiero, Pepel!, la patética doña Coleta sueña con vivir de la hija. Ésta ha prometido divorciarse si el marido no la ayuda, pero al tiempo pasa, la miseria aumenta y el auxilio no llega.

En Seviyiya, Sacramento lo propone para que su amante la haga su esposa. Primero se casarán, luego se divorciarán y así los dos quedarán conformes. Todo lo que consigue es una indemnización económica.

Luisa vive haciendo enredos en ¡No seas embustera!. Inventa

un matrimonio con Máximo para conquistar a otro hombre y luego, para poder seguir la relación, miente un divorcio:

MÁXIMO: ¡Déjame en paz! ¿A qué viene eso del divorcio?

LUISA: A que no quiero dejarte en mal lugar. De esta forma te quedas libre, y, haga yo lo que haga, tú...

p. 61

Luisa no es la única que engaña para beneficiarse. Agapito sí que puede decir con justicia ¡Soy un sinvergüenza! Quiere que Gabina pierda el puesto de enfermera en una clínica para colocar a su mujer, así que la convence de que el director está enamorado de ella:

GABINA: (Retocándose las tocas, muy coqueta) ¿Que don Delfín...? Vamos, que no.

AGAPITO: Sí, comadre. Y dise que va a darle a usted sien mil duros y otros sien mil a Benito pa que se divorsie de usted. Don Carlos me lo ha dicho. ¡Si está usted mu provocativa con esas tocas, comadre! ¡Enhorabuena, comadre!

GABINA: Gracias. Pero yo... ¡cuidao! Si mi marido se quiere divorsiad, ya vería yo, luego, lo que me convenía. Otra cosa, no. Yo, lo legá.

p. 869

El pobre marido no se quiere divorciar y obliga a Gabina a renunciar al cargo, con lo que Agapito logra sus objetivos.

El sinvergüenza anterior utilizaba el posible divorcio como medio; Arturo, en Manola-Manolo, lo busca como fin. Convince a su amigo Gregorio de que la esposa se está transformando en varón y que le conviene separarse antes de que ya sea un hecho consumado:

ARTURO: Piénsalo. No es lo mismo que digan ese es

el marido que ese fue el marido. ¿Qué es usted? divorciado. Nada que sorprenda a nadie.

p. 54

Lo que Arturo pretende es poder casarse con Manola, algo que no conseguirá porque ella -mucho más lista y astuta que su esposo- deshace el enredo.

4.3.- Posturas frente al divorcio

Muy difícil resulta, en este apartado, delimitar la ideología del autor. Salvo casos aislados en que una postura se manifiesta abiertamente o se repite la misma en varias obras, nos encontramos con el denominador común de la indeterminación. Robert Sheehan señala la ambigüedad en el tratamiento del tema que Benavente aplica a La moral del divorcio. Esa ambigüedad se repite en muchas obras de distinta temática, pero en el caso que nos ocupa se hace más notable:

In La moral del divorcio, which opened early in November, Benavente returns to reality, one of the new realities of republican Spain, the possibility of divorce. Again his treatment is somewhat ambiguous in this "conferencia dialogada", since he resolves the plot situation happily in a reconciliation of one couple, and divorces of another. All of the classical arguments both in favor and against divorce are humorously advanced here, leaving some doubt as to how he really felt about this new social phenomenon. (5)

La falta de definición ideológica y el tono humorístico son características que la mayoría de los autores compartirán con Benavente. Quizás porque realmente no hayan tomado todavía una postura clara. En lo que todos coinciden es en la defensa de la familia.

Hay autores que están abiertamente en contra del divorcio -Muñoz Seca, Millán Astray, Sassone- o a favor -Arniches en Cuidado con el amor-, pero otros adoptan diferentes posturas según las obras. Leandro Navarro puede servir de ejemplo: a fines de 1932, Enrique Díez Canedo hace el siguiente comentario sobre una de sus comedias en su columna de El Sol:

Pero aún tiene Los pajaritos (sobrenombre con que son conocidos, entre sus amistades y clientes, el hijo y el padre) otra novedad: la de ser la primera comedia que en España emplea el divorcio como solución. Arrojada de casa la infiel, la pareja de enamorados jóvenes unirá su suerte gracias a las nuevas leyes. (6)

En 1935, Leandro Navarro y Adolfo Torrado presentan en La mujer que se vendió, uno de los alegatos más conservadores en contra del divorcio, lo que provoca este irónico comentario del crítico Díez Canedo:

(...) la comedia, ya al final, se convierte en un alegato contra el divorcio. Basta un sermoncillo del abuelo para que la mujer, a punto de seguir su inclinación, se acuerde de que es española y no quiera, por lo tanto acogerse a las leyes de su nación y sienta de pronto un gran amor por el americano, que se lo crea y todo. (7)

Este cambio radical de postura no es tan frecuente como no optar decididamente por ninguna. En los casos en que el divorcio es aludido en forma circunstancial o como núcleo de un chiste no tenemos por qué buscar un respaldo ideológico, pues su presencia responde a la tendencia a incluir temas de actualidad en las piezas de teatro. Cuando el tema adquiere mayor importancia y hay posturas encontradas, uno de los protagonistas o alguien de predicamento sobre ellos es quien aporta la ideología básica. Por ejemplo, en La casada sin marido, unos personajes

secundarios se manifiestan a favor del divorcio, pero la protagonista, que podría acogerse a la ley y casarse con un hombre que le proporcionaría una vida mejor, lo rechaza por razones de principios. Está claro que la portadora de la ideología es la protagonista.

A veces el punto de vista del autor se vislumbra en el contraste de los personajes. Es lo que sucede en El río dormido, obra que será tratada en particular al final del apartado. Rosario, la divorciada, es frívola e intrascendente; Elena, la mujer que no cree en el divorcio, firme, sensata y valiosa.

En algunos casos, el mismo discurso proporciona indicios, por ejemplo, con el empleo de la ironía. Un breve episodio de Tu vida no me importa puede aclarar este punto: Demetrio, un hombre ya mayor conoce a una atractiva vendedora. Él queda impresionado por sus encantos, cosa que aprovecha la muchacha para incrementar sus ventas. Cuando Fulgencia, la esposa de Demetrio, se entera, toma esta relación como una aventura romántica y cataloga a Carmela como una fresca. El marido defiende a la vendedora ante su mujer. Todo lo que dice es serio y razonable, pero él se estaba haciendo pasar por viudo y esta conducta le quita respetabilidad a sus palabras:

DEMETRIO: ¡No, Fulgencia, no! ¡Déjate de bromas! Esa señora merece respeto... Trabaja, lucha, vende específicos, pronuncia discursos, cultiva el mdsco lo... ¡Una mujer dinámica! ¿Que se divorció? Porque el divorcio es una ley justa, que permite desatar dos vidas cuando no marchan paralelas y hay competencia comercial...

p. 40

La dichosa competencia comercial -causa del divorcio de Car

mela según hemos visto páginas atrás- rompe la lógica del alegato y provoca la risa, puesto que no es objetivo de la obra tomar partido en este tema, al menos abiertamente. Pero aun sin dicha ruptura, la conducta de Demetrio invalida el discurso.

4.3.1.- A favor

En el apartado anterior vimos que algunos personajes se adherían al divorcio sólo por su novedad; otros, porque lo interpretaban como un medio de librarse de sus cónyuges, o simplemente amenazarlos y castigarlos. Casi todos tenían interés personal en él, pero los marineros de La hija del tabernero son bien objetivos. No les afecta la ley, sin embargo al ver la pelea de un parroquiano con su esposa la juzgan prudente y oportuna:

BALBUENA: ¡Se acabó la brisca, bah!

VICENTE: ¡Pero mujer!

BALBUENA: ¡Condenados!

(...)

MARINERO: Mira que eso del divorcio
sí que está bien pensado.

p. 68

Para un personaje de Todo Madrid lo sabía..., quienes más se benefician son los que todavía no se han casado, porque pueden hacerlo sin miedo:

SOLSONA: Defiendo el divorcio, pero no desde el punto de vista de los casados, sino de los solteros.

MARCELINA: Son los que más lo necesitan.

SOLSONA: En mi opinión, sí, señora. Antes decíamos: (señalándola) Esta mujer... Es un ejemplo, Diosita.

DIOSITA: Sigue, que estoy muy hecha a ser ejemplo.

SOLSONA: Esta mujer va a ser mi felicidad..., pero sí me equivoco y sale una arpía..., ¡me reventé!..., ¡aprobada la ley no hay equivocación posible, pues

con decir, mira, niña!...

DIOSITA: O mira, niño... ¡ahueca!

p. 37

Ideas semejantes expresan Regalado en Papá tiene un hijo y el protagonista de Anacleto se divorcia.

Don Pedro el Cruel lo ve justo, y especialmente apropiado para la mujer que a él le interesa. Ella vive separada de su marido:

LORENZO: ¿Y qué tenemos con que la Puri es casá? ¿No se ha implantao el divorcio?

(...)

Na de comunista, Topete; liberal, y ya está bien. Hombre de mi tiempo, progresivo. ¿Cree usted que es justa una ley, divina o humana, que condena a una mujer como la Puri a ser mártir toa su vida del hombre que la engañó casándose con ella y luego la abandonó pa siempre? ¿No ha de haber un indulto que la libre de su cadena? ¡Pos eso es el divorcio, pa que usted se entere! La libertad de muchas infelices víctimas, como la Puri, de una tiranía intolerable y odiosa.

p. 57

El bello discurso no concuerda con las acciones del personaje, a quien por algo llaman Don Pedro el Cruel. En cuanto Puri lo rechaza presionada por su familia, la tolerancia desaparece y prohíbe las relaciones de los hijos, que son novios. Al fin todo se arregla con la inesperada muerte del esposo ausente.

La familia de la mujer anterior es particularmente intransigente; otras, sin serlo tanto, reciben con consternación la noticia del divorcio y tratan de evitarlo, como en La moral del divorcio, No hay quien engañe a Antonieta o Las víctimas de Chevalier.

Tolerante es doña Jimena en Tabaco y Cerillas. Ella no está de acuerdo con el divorcio, pero cuando ve que su hija tiene un amante se lo recomienda porque le parece una solución honesta:

JIMENA: Oye, Carmen: ya que eres, no sé cómo decirlo, y puesto que con el conde crees que vas a ser feliz, ¿por qué no haces las cosas bien hechas o que parezcan, por lo menos? Hoy existe la ley del divorcio; sepárate de Felipe y cástate con el conde.

CARMEN: Todo se andará. Con los hombres, y sobre todo con los hombres maduros, no se puede ser muy exigente.(...)

p. 17

Razón tiene Carmen en ser precavida: el conde no piensa casarse con ella, así que regresará con el marido.

En Cuidado con el amor se presenta un caso especial: don Servando es uno de los diputados que ha votado a favor de la ley:

CONCHA: (...) Ay, amigo Servando, cuánto se ha comentado en Madrid que usted, precisamente usted que tiene en su hogar y en su propia hija el caso excepcional de un amor acendrado tan admirable como el de estos chicos, el día que se votó en el Congreso la totalidad de la ley del Divorcio alzará usted su voz (...) para decir con entonación rotunda y solemne: "Sánchez, sí."

DON SERVANDO: ¡Ah, Conchita, hija, compromisos políticos!...

ALEJANDRINA: No, y dilo todo.

DON SERVANDO: Voy a decirlo. Y algo de convencimiento íntimo y personal. No porque yo no lo necesite debo negar el recurso a los que en plena juventud pueden ver su vida rota y deshecha para siempre por un matrimonio infortunado.

p. 11

Desgraciadamente su hija tendrá que recurrir a la ley que

votó porque su matrimonio resulta un fracaso.

En La moral del divorcio, Paulina está de acuerdo con él y piensa aprovecharlo porque se adecua a su situación:

PAULINA: A mí me parece muy bien el divorcio. Es la mejor solución cuando se ha perdido el cariño en un matrimonio. ¿Para qué soportarse? Y para los que, por suerte o por desgracia, no tenemos hijos... Con hijos ya es otra cosa, ya debe pensarse. Pero yo, por ejemplo, que llevo tantos años de comprender el desvío de mi marido y de saber la causa...

p. 1000

Ella conoce la existencia de una amante y considera un deber devolverle la libertad al esposo; por eso la separación le resulta incompleta y encuentra en el divorcio la solución.

Otra ventaja es el precio acomodado:

PAULINA: ¿Qué voy a hacer? Todo menos que me soporte. Mi dignidad no lo consiente. Bastante tiempo lo he consentido; por una separación no resolvía nada, y un divorcio canónico...

JULIA: ¡Ni pensarlo! Es carísimo. Estos de ahora parece que no resultan caros.(...)

pp. 1001-02

Julia no piensa separarse, incluso lucha por salvar el matrimonio de la amiga, pero lo ve positivo como medio de aclarar situaciones ambiguas. Una especie de revulsivo social:

JULIA:(...) Esto del divorcio, que a mí, lo confieso, me había parecido siempre muy mal y era de las primeras que protestaba en otros tiempos, cuando se hablaba del proyecto, ahora me parece admirable. Ha venido a desenmascarar. Ya no es posible que haya situaciones equívocas entre hombres y mujeres. Nadie puede ir a engañar ni engañarse. Se acabaron los flirteos de las solteras con los casados; porque él ya pensará que, a pesar de ser él casado, ella puede pen

ser en atraparle. De los solteros con las casada, no se diga...

pp.1035-36

4.3.2.- En contra

Es interesante notar que algunos personajes muestran temor ante el divorcio. Los primeros -dentro de la faceta cómica- son los solteros que tienen por amante a una mujer casada y sospechan que les puede obligar a regularizar la situación. Es lo sucede en La moral del divorcio, con el hermano de Paulina:

NISLO:(...) Es ella, es ella... Dice que ella no sirve para engañar a nadie y que ya ha engañado bastante tiempo a su marido... No sabe que le va a doler mucho más el desengaño. Yo no sé con qué cara podremos decírselo... Las mujeres tienen cara para todo; pero yo, no; yo no tengo cara. ¡Dichoso divorcio! Naturalmente, al votarlo no pensó nadie más que en los casados y nadie se acordó para nada de los que es tamos solteros y estábamos tan ricamente.

p. 995

En No hay quien engañe a Antonieta, Ladis reacciona con desesperación:

LADIS: (Aterrado) ¡Libre! Dice que va a quedarse libre... (Tambaleándose)
(...) (Con voz opaca) ¿Y tendré que casarme?

p. 40

Roberto, en Los quince millones, no tiene ninguna duda sobre lo que va a hacer:

ROBERTO: (...) Ahora está tramitando el divorcio, con la idea de casarse luego conmigo, y ya comprenderás que eso no puede ser.

p. 831

Milagrosamente los tres pueden librarse de sus compromisos.

A veces los que temen al divorcio son los maridos. Perderían la fortuna de sus mujeres o sus suegros, como en Las víctimas de Chevalier, ¡A divorciarse tocan! o ¿Qué pasa en Cádiz? La cita es de esta última:

SEVERINO: Cronometra, Crisanto. Se trata de que nuestras esposas respectivas van a venir a pedir a usted que se encargue de divorciarnos.

CRISANTO: Y es preciso que usted se niegue terminantemente.

(...)

CRISANTO: Lo comprenderá enseguida. (Misterioso) ¿Ve usted la facilidad con que le hemos ofrecido diez mil duros? Pues, con la misma le tendríamos que ofrecer diez pesetas al día siguiente del divorcio.

p. 16

Los cónyuges de La boda del señor Bringas o Si te casas, la pringas lo que temen es el ridículo. Se casaron ya mayores, no se tienen paciencia mutuamente y piensan en separarse:

NATI: Lo he pensado bien, Claro. Y creo que es la mejor solución, si no la única.

CLARO: El divorcio.

NATI: Claro.

CLARO: ¿Qué?

NATI: Eso, que claro, el divorcio.

CLARO: Sí, pero el divorcio se las trae... Dar ahora esa campanada para que se vuelvan a reír, encima de lo que se rieron cuando nuestra boda...

p. 154

El miedo a ser nuevamente la comidilla del barrio hace que desistan de la separación y aprendan a vivir juntos.

Si en la clase baja de la comedia anterior se temía al chisme, en la alta de El rival de su mujer, al cambio en el grupo

ya conocido y aceptado:

CARMEN: Muy bien; pero todo eso no explica la repentina frialdad de tus relaciones con Eduardo, de lo que, entre paréntesis, me felicito, porque yo, que antes no me asustaba de nada, y he dado muchas pruebas de ello, desde que tenemos el divorcio me asusto de todo. Antes ya se sabía hasta dónde podía llegarse en el mayor disgusto matrimonial; pero, ahora, con esa puerta franca... Y eso, no; antes que llegar al divorcio...

p. 1047

Algunos lo aceptan, pero como recurso extremo. Por eso Rafael, en No juguéis con esas cosas, recomienda a Cecilia que abandone una absurda aventura matrimonial que sólo ha iniciado por celos. También teme la ruptura de lo establecido, como el personaje anterior:

RAFAEL: No, Cecilia; si eso no puede ser; tú sabes que no puede ser. A pesar de que ahora, con el divorcio, cualquier equivocación en un matrimonio puede componerse, sería una complicación para todos.

p. 235

No siempre las razones son tan egoístas como la comodidad o el miedo al cambio; para algunos personajes, el rechazo se debe a convicciones profundas.

Para don Cándido, en Guillermo Roldán, priva el concepto del honor sobre todo y unido a él va el de casta o estirpe:

DON CÁNDIDO: Pues eso, eso es lo que no entiendo: el honor mestizo, el honor que se compone... con el divorcio, por ejemplo. El divorcio permite que tres hermanos sean de distinto padre o de distinta madre. Eso es un zurcido al honor, un parche.(...)

p. 42

La protagonista de Cinco lobitos defiende a ultranza su independencia. Cree que en el matrimonio la mujer es absorbida por el marido, pero no ve al divorcio como una liberación, porque también será el hombre el que saque ventajas de él:

MARISA: ¡Está usted fresco! En todo matrimonio sería el marido de la mujer.

DON FÉLIX: O viceversa.

MARISA: ¡Nada de viceversa!

DON FÉLIX: Oiga usted la voz general. Refranes, sentencias, aforismos...

MARISA: ¡Bah! ¡Literatura de los hombres, sátira de los hombres, befa de los hombres!...

DON FÉLIX: Y ¿por qué esa befa?

MARISA: ¡Por su egoísmo repugnante! ¡Porque sobre hacerlas esclavas, quieren fingirse víctimas!

DON FÉLIX: Pero ya hay divorcio.

MARISA: ¡Divorcio! ¡Ríase usted! ¡Otra ficción legal para seguir burlándose de ellas!

p. 6910

Mary Nash, en su investigación sobre la mujer y la familia en España entre 1875 y 1936, apunta que uno de los argumentos del sector femenino de la Unión Católica en contra del divorcio es el riesgo que corre de ser abandonada legalmente en cuanto sufra una enfermedad, pierda la belleza o llegue a la vejez (8). A esto puede referirse Marisa. También lo refleja ¡A divorciarse tocan!

El protagonista de Anacleto se divorcia resume la ideología del juguete cómico en un concepto semejante al anterior, expresado con absoluta seriedad:

ANACLETO: (...) Esto del divorcio está bien pa los señoritos tanguistas, o pa los que se casan por dinero, porque se separan, y como tienen gulta, la mujé se puede bandedá dirna y sola por la vía; pero pa nosotros, los pobres, los que sabemos que cuando le pe

dimos es sí a una mujer no nos puede dar más que es sí y la ayuda de sus brazos y es mimo de sus caricias..., es divorciarse de ella es una sinvergüenza, (...)

p. 63

Lo que dice Anacleto puede ser verdad, pero no en su caso. Como vimos en páginas anteriores, Baldomera se desenvuelve sola mejor que él. Claro que recibe apoyo económico y familiar de otro personaje. De todos modos tiene razón en que la independencia económica con que pueda contar la mujer es fundamental a la hora de plantearse una separación.

Leonardo comienza una aventura con La prima Fernanda. Como deja a su mujer con dinero, piensa que le hace un favor al devolverle la libertad:

FERNANDA: ¿Y Matilde?

LEONARDO: Asegurada
 su fortuna, si la dejo
 rica y libre, ella también
 sale ganando. Yo puedo
 divorciarme. Eso también
 es cuestión de dinero.
 Basta de mentiras.

p. 140

A Matilde no le interesa divorciarse porque peligraría su prestigio social. Al fin la aventura fracasa y Leonardo regresa a su mundo.

A pesar de los temores que apuntábamos antes, es la mujer la que presenta mayor cantidad de demandas de divorcio o separación en esos momentos, según el trabajo de Mary Nash:

Sin embargo, la estadística de divorcios y separaciones publicada por el Ministerio de Justicia indica que en los dos primeros años de vigencia de la Ley del Divorcio, hubo una mayor incidencia de demandas

de divorcio presentadas por el sexo femenino, concretamente 56,08 % frente a un 43,92 % de hombres, y con una incidencia aún mayor, del 81,30% frente al 18,62 % en el caso de separaciones. La mayor incidencia de la mujeres en el caso de peticiones de separación se explica por el factor religioso, ya que la doctrina católica considera más aceptable la separación debido a que se mantiene el vínculo matrimonial. (9)

Por motivos religiosos Ana María, una de Las desencantadas, prefiere la separación, pero está dispuesta a llegar al divorcio si el marido no acepta sus condiciones. Él cederá a todo, teme el escándalo:

ANA MARÍA: Lo que oyes... He decidido separarme de ti.

ARTURO: ¡El divorcio!

ANA MARÍA: Para mí no existe. Pero si tú te empeñas incluso eso, el divorcio.

ARTURO: ¿Hablas en serio, nena?

ANA MARÍA: Y tan en serio. Ya comprenderás lo que he tenido que sufrir hasta llegar a esto.

p. 25-Acto I

El rechazo a la ley parte desde dos vertientes en Rosalía, La casada sin marido. Una, la moral, que comparte con la mayoría de los personajes de este apartado, y otra relacionada con su vivencia de las clases sociales que hace que la vea como un producto de la burguesía con la que ella no tiene nada en común:

LUCIANO: (...) Quiero echar raíces en mi tierra otra vez para lo que me resta de vida. Rosalía: ¿Quieres aceptar la seguridad que te brindo? Sé que es poco lo que ofrezco, pero tú eres generosa. ¿Quieres ser dueña de lo mío?

ROSALÍA: ¿Qué dice usted, don Luciano? Usted olvi-

da en este momento que soy una mujer casada.

LUCIANO: ¡Para eso hay leyes!

ROSALÍA: Eso es cosa de señores. ¿No tiene usted visto que los únicos que se descasan son los señoritos? Yo, cuando me casé con el Julián me hice la cuenta de que ya no había en la vida más hombre que él para mí. Y no es por la gente: es por mí, que no podía ser de otro modo.

p. 43

También El río dormido presenta un caso interesante con dos mujeres de ideas y conductas encontradas. Rosario se ha divorciado de Fernando y unido a Enrique. Elena soporta a un marido depresivo. Fernando la ama y quiere casarse con ella, pero no puede convencerla de que haga uso de la ley:

ELENA: Sí; que exista, que exista para los que quisieran utilizarla, porque no puedan soportar la carga del matrimonio, que a veces, ¡ya lo sabes tú!, es demasiado fatigosa. Muchas mujeres españolas, la mayoría, piensan como yo; pero hay bastantes que piensan como Rosario. Son las que siguen la moda. ¿Cortarse el pelo? ¡Ellas las primeras! ¿Fumar cigarrillos turcos? ¡Ellas antes que nadie! ¿Practicar el nudismo por esas piscinas? ¡Que no les ganen el puesto! ¿Divorciarse? ¡Corramos a ver al abogado! Y así son felices...

p. 22

Dentro de la comedia Rosario es frívola y egoísta; Elena, la protagonista, sensata y abnegada. Si ella renunciara a su puesto, la casa se derrumbaría. La atan el sentido del deber y las convicciones religiosas que expresa en el párrafo siguiente:

ELENA:(...) Si me hubieran dicho que con solo trazar un garabato en un pliego estaba ya casada, no lo hubiese creído. Faltaba el otro garabato: el de la

bendición, que es mucho más serio. Ese, por lo mismo que se traza en el aire, no hay luego quien lo borre.

p. 21

Comparten la idea de la indisolubilidad del matrimonio Eva Quintanas, Alicia, en La mercería de la Dalia Roja y Enrique, en La plasmatoria

El padre Antonio, en Como una torre! marca las diferencias entre el deber religioso y las obligaciones de tipo social como la defensa del honor. Su cuñado se ha enterado del adulterio de la esposa y no se conforma con la separación sino que recurre al divorcio:

PADRE ANTONIO: ¡Ya ves! Viene a plantear el divorcio, ¡el divorcio! Claro, yo no puedo darle la razón; la tiene, pero yo no puedo dársela! Procede como buen caballero, pero no como buen católico... y fue una aventura de hotel. ¡Una vergüenza!

p. 37

Tampoco puede estar de acuerdo el tío sacerdote de Leonor al ver que ella se va a vivir con un divorciado en Hay que ser modernos:

DON PASCUAL: ¿Y qué quieres que yo te diga?

LEONOR: Quería que lo supieras por mí.

DON PASCUAL: Te agradezco tu atención. Y ahora, es cúbame. No tengo nada que decirte porque lo que yo te pudiera aconsejar ya te lo ha aconsejado tu conciencia a estas horas. De sobra sabes lo que tiene que parecerme tu plan... Lo único que te pido es que antes de decidirte del todo te acuerdes de la educación que has recibido...

p. 14

Sí va a aceptar los consejos de sus mayores Victoria, La mu-

jer que se vendió.

Para salvar las posesiones familiares conquista a un millonario norteamericano y se casa con él. Luego lo trata con desdén. Él la quiere mucho pero le ofrece el divorcio; ella acepta encantada. Al abuelo le parece una actitud innoble:

DON EMILIO: Vas a aceptar el divorcio tú, y en la primera ocasión que se os ofrezca... No, no se puede hacer víctima a un hombre que se mira en ti...

VICTORIA: Abuelo...

DON EMILIO: Ese hombre es desgraciado por tu culpa, y quien es feliz con la desgracia de los demás es un mal nacido... ¡Ni que seas carne mía, ni que seas mi nieta! Te lo digo aunque te sonroje...

VICTORIA: ¡Alto ya, abuelo! No tienes derecho a insultarme así...

DON EMILIO: ¿Cómo?

VICTORIA: No tienes derecho. Yo me casé con él por salvarlos a todos, lo hice por Guillermina, por ti..., por esta casa..., incluso por él... Porque creí que iba a hacerle feliz. Si me dejara llevar de mis sentimientos le rogaría a Jorge y le convencería para que no se fuera.

DON EMILIO: ¿Y por qué no lo haces, Victoria? Muchas mujeres habrán pasado por lo que pasas tú... Muchas habrán sostenido la lucha que tú sostienes contigo misma... Pero muchas también se habrán detenido asustadas ante sus errores... Es muy fácil pensar en el divorcio como solución del provenir... Lo difícil es acomodar el divorcio a nuestras conciencias. Llegar un día a ponerlo en práctica sin sentirse prostituidos. Eso, eso es lo terriblemente difícil, y esa es tu lucha espiritual. En este momento tu conciencia está en oposición a tus modernismos, a tu valentía absurda para admitir una moral que no está de acuerdo con tu raza..., con tu fe, con tu estirpe. ¡Esta es la verdad! ¡Reflexiónalo! Tu riqueza es de él. Tu libertad es de él..., como tus besos fueron de él... Y tú eres española y cristiana y tienes la obligación de no olvidarlo. El divorcio es para todos los que creen en la legalidad de las leyes... Para nosotros, los que creemos en la legalidad de las almas, el di-

vorcio no puede existir. La muerte es lo único que puede separar a un hombre y a una mujer.

VICTORIA: ¿Eso es todo, abuelo?

DON EMILIO: Eso es todo, hija mía, eso es todo. Si lo piensas rápidamente no puede ser nada... Si te acuerdas de tu madre puede ser mucho.

p. 77

Victoria se da cuenta de que ama a su marido y la ruptura no llega. La solución es un poco forzada, como toda la trama en sí. Las protagonistas de Eva Quintanas, El río dormido, La mercería de la Dalia Roja, La casada sin marido y ¡Como una torre! actúan coherentemente con sus creencias; Victoria, no. Seduce al millonario, se casa por interés, pero luego no se considera responsable de sus actos. Reconoce al fin estar enamorada de su marido; da la impresión de no haberlo hecho antes por tozudo orgullo o insensata frivolidad: juega a ser la mártir y la heroína. Don Emilio tiene razón al mostrale que el esposo es la víctima.

El discurso del abuelo agrega al plano moral -que puede compartir con los anteriores- el elemento de raza o casta, un concepto difuso pero de mucho peso porque parece emparentarse con el de la honra.

4.3.3.- Los hijos y su opinión

Carlos, en Anacleto se divorcia, no parece demasiado afectado por el divorcio de sus padres. Está acostumbrado a sus peleas y no lo toma como algo definitivo. Además, estructuralmente forma parte de la pareja contrapunto. Desarrollar esa función es su principal cometido como personaje y no se diversifica. Tampoco el género acepta desarrollos de procesos dolorosos,

para eso es un juguete cómico.

Maruja, la hija de La marchosa, pretende oponerse al divorcio de sus padres:

MARUJA: (Entrando) Pa eso que han hecho ustés hay que contar conmigo, que yo también soy algo en esta casa...¿Tan poco me quieren?

p. 18

La madre sí le demuestra afecto, al padre sólo le importa su mujer. De todos modos, en la reconciliación final no tiene ningún peso el deseo de la muchacha.

El secuestro de una niña y su posterior rescate logra la unión de una pareja divorciada en El botones del hotel Ambersa.

No sólo la separación sino también la continua rivalidad de sus padres provocan una grave enfermedad en el pobre Faustino de Estudiantina. Por cariño hacia él deciden terminar con las hostilidades e intentar nuevamente la vida en común.

Isabel, la protagonista de Caperucita gris, no se conforma con el divorcio de sus progenitores, pero en vez de armar un drama prepara una astuta comedia.

Cada año pasa quince días con el padre. A él le gusta porque no quiere perder el contacto con la muchacha:

JOAQUÍN: De mi hija no me divorcié. ¿Va a pagar ella el que su madre y yo no congeniáramos?

p. 11

A la amante no le hace ninguna gracia. Para que la niña no se entere de sus relaciones debe fingir ser el ama de llaves:

PILAR:(...) La niña de Joaquín, que, con arreglo a lo convenido cuando el divorcio, viene a pasar quince días con su padre. Y hay que apartarse para

evitar violencias.

p. 13

Tampoco está conforme la antigua esposa. Teme que algún escándalo perturbe a su hija:

CASILDA: Como se te antoje. Vive a tu gusto, mientras tu vida no pueda servir de ejemplo a esta criatura; pero, en estos quince días, no, Joaquín. La Ley me concede el derecho de pedirte. Y nada más.
(...)

p. 19

A pesar de su juventud, Isabel no es la simple niña que todos suponen. Con el tiempo consigue desenmascarar a la amante, cambiar el austero carácter de la madre y atraer al padre de nuevo al hogar.

También es eficaz el trabajo de Luz en El reintegro: convence a Lucía para que acepte nuevamente al veleidoso cónyuge y así une a una familia desintegrada desde hacía tiempo.

Como resumen apuntamos que no son muchos los casos en los que aparecen hijos de padres divorciados - más son los abandonados- y en la trama cumplen la función esperada de intentar la reconciliación.

Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán se relaciona tangencialmente con el grupo anterior.

Tres hijas de un famoso músico, Carlos Werner, viven juntas en su villa de Suiza. Felicitas y Amada han nacido de su relación con Ester, Beatriz es hija de una cantante italiana que había terminado por suicidarse. Las muchachas se odian.

Cuando regresa Ester -que ha tenido otros amantes y al menos otro niño-, las hijas no intentan unir a los padres; al contrario, puesto que desencadenan sórdidos conflictos que arras

tran a la dispersión total.

No se culpa al divorcio de la situación -no sabemos a ciencia cierta si ha habido divorcio ni siquiera si han existido los matrimonios- sino a la pérdida del concepto de familia que lleva a la ruptura de todo orden social. Beatriz, una de las hijas, se convierte en portavoz de un Benavente nada ambiguo:

BEATRIZ: (...) Podemos llamarnos hermanos, no podemos serlo. Para ser hermanos hay que haberlo sido siempre; hay que ser hijos del mismo padre y de la misma madre, en una misma familia, con los mismos re cuerdos, alegres o tristes, con la misma vida...

p. 858

Esa unidad es la que defienden los jóvenes de las obras anteriores.

4.4.- La aplicación de la ley

Si hemos de hacer caso a los frecuentes chistes, la implantación del divorcio favorece especialmente a los abogados: tra bajo sencillo y muy abundante.

El estudio de ¿Qué pasa en Cádiz? además de la propaganda a la que ya nos hemos referido cuenta con ingeniosos recursos para agilizar los trámites, a juzgar por este diálogo entre Clara Sol y su novio:

TONI: (...) En dos meses te han sorprendido en el pisito de Ayala con trescientos amantes y todos cas dos.

CLARA SOL: ¡Pero, ven acá, celoso! ¡Si tú sabes mejor que nadie que esas sorpresas son un truco preparado por don Recaredo para conseguir más fácilmente el di vorcio de sus clientes!

p. 21

El abogado de ¡Aquí está mi mujer! ha conseguido su fama especializándose en divorcios y también parece tener mucho éxito el amigo de Julio en El pan comido en la mano:

JULIO: ¡Pícaro amor propio! ¡Ea, ya estáis como tantos otros matrimonios! Pues, mira: yo he casado a muchos amigos, y he tenido, por lo regular, muy buena mano; pero ahora llevo divorciados a diez o doce con la misma mano; tengo un abogado amigo que divorcia por serie.

p. 1201

Si nos atenemos a las citas anteriores podemos suponer que el divorcio se constituyó en una panacea a la que los matrimonios recurrieron en masa. Esto no es verdad. Mary Nash consigna que el índice es muy bajo, con 165 divorcios por cada 1.000 matrimonios. (10)

Gabriel Jackson, en su estudio sobre Segunda República, amplía el concepto anterior agregando que, a pesar de la publicidad que se dio a algunos casos, la sociedad respondió de manera conservadora a la promulgación de la ley y en la mayoría de las provincias no se presentaron demandas. (11)

También en el escenario son más las amenazas que los casos consumados. La acción de Mi hermana Concha o de ¡a divorciarse tocan! corre paralela a los trámites de divorcio, pero al fin hay reconciliación como en la mayoría de las obras. En Anacleto se divorcia, La plasmatoria, Caperucita gris y El reintegro las parejas vuelven a unirse a pesar de la separación. En la última ha existido incluso otro matrimonio:

LUCÍA: ¿Ya te has divorciado otra vez, galán? ¡Yamos, que tú tomas el matrimonio como el que toma un taxi! (...)

p. 13

4.4.1.- Tres mujeres en trance de divorciarse

A.- La moral del divorcio

La promulgación de la ley ha trastocado la cómoda e inmoral existencia de varios personajes de esta obra. Páginas atrás señalamos que Nislo se escapa astutamente de una amante que pretendía divorciarse para casarse con él. La situación de Máximo, el protagonista, es más complicada. Su mujer parece haber estado esperando la ley para dejarlo en libertad. Por otro lado, la amante insiste en que legalice su situación con ella:

MÁXIMO: Adela también; por eso te he dicho que mi caso es por partida doble. Adela, como Emilia, quiere regularizar su situación; más que por ella, por su padre, que es calderoniano; pero eso me tendría sin cuidado. Es Paulina, es tu hermana, la que yo sé que ha pensado en el divorcio. Todavía no me ha dicho nada; pero espero de un momento a otro su determinación. Yo sé que ha consultado con abogados, uno de ellos muy trapisondista, uno de nuestros grandes desprestigios.

NISLO: Yo no puedo creerlo. Sería otra campanada. ¡Divorciaros ahora!

MÁXIMO: Ya ves. ¡Deshacer una casa, trastornar uno sus costumbres, perder uno sus comodidades!...

p. 997

Máximo sólo piensa en sí mismo. Antes, como la esposa no se quejaba, vivía muy tranquilo a pesar de ser consciente de que la estaba humillando. Se aprovechaba de su silencio.

La posición de Paulina frente al divorcio es compleja. Según sus principios, debería rechazarlo -incluso no piensa contraer nuevas nupcias-, pero lo acepta porque así le devuelve la libertad a Máximo, libertad que él no desea. Podría ser una ofrenda de amor, pero también es una venganza:

JULIA:(...) Pero, bueno... ¿A ti te importa o no te importa divorciarte? Porque contigo nunca sabe una...

PAULINA: ¿No ha de importarme? No hay nada que esté más en contra de lo que yo he pensado siempre. Pero me importa más que Máximo no se figure nunca que yo puedo ser un obstáculo a su felicidad.

p. 1002

La decisión de Paulina destruye la paz del marido, pero lle
na de alegría a la amante:

ADELA: (...) Ahora se está en su casa haciendo la rosca a su mujer; que demasiado sabe él que es ella, ella, la que quiere divorciarse, porque está muy har ta, con mucha razón; y, como ella es toda una señora, comprende muy bien que el hombre que ha estado enga ñando a su mujer durante cinco años con otra mujer a la que ha tenido engañada esos mismos años, lo menos que puede hacer ahora es cumplir con ella y dejar a su mujer tranquila, que aún puede ser feliz con otro hombre, que es lo que yo haría en su caso.

p. 1006

Adela no ama a Máximo, sólo le interesa la posición que pue de ganar con él. Si no se casa, defraudaría sus aspiraciones y ése es el único engaño que le puede atribuir porque ella siem pre supo que era casado. Pero argumentos y quejas son inútiles. El hombre no piensa elevarla a la categoría de esposa. Caería en la que su sociedad considera la peor falta: el ridículo:

MÁXIMO:(...) yo no estoy dispuesto a volver a ca sarme, ni contigo ni con ninguna; yo no hago esa ri diculez, impropia de una persona seria.

p. 1009

Hipócrita es quien considera serio engañar a la esposa y ri

dícilo casarse con la amante. Ni la moral relajada y acomodaticia de Máximo puede sostener una posición así y al fin debe optar. Nislo consuela a quien ha quedado de lado;

ADELA: Entonces, ¿usted cree que el divorcio no resuelve nada?

NISLO: Al contrario, lo resuelve todo; como todo lo que es libertad. No hay nada que aclare tanto las situaciones en la vida como la libertad. El divorcio, al ofrecer la libertad a los casados, deshace los matrimonios que nunca dábieron hacerse, y consolida, en cambio, los que no deben deshacerse nunca. El de mi hermana y Máximo, por ejemplo. Ante el peligro del divorcio, Máximo se ha dado cuenta de que quiere a mi hermana; la quiere a pesar de sus infidelidades. Ahora sólo falta que mi hermana se convenza a su vez de que una infidelidad en un marido no significa en muchos casos... Es algo escabrosa la explicación...

p. 1021

Máximo quiere a Paulina, y también la tranquilidad y respetabilidad que la acompañan. Las necesita para seguir siendo un hombre "serio". Pero también comprende que no es "su" propiedad.

Paulina ha usado el divorcio como un arma, aunque esa no fuera su intención. Y ha ganado un marido, pero ella quiere algo más: un compañero.

La posibilidad de una separación definitiva ha provocado una crisis con resultados positivos pues cada cónyuge se ha mostrado tal cual es. Sobre esa base de sinceridad pueden empezar a construir una forma de vida en común.

B.- La mercería de la Dalia Roja

La marquesa de San Clodio está casada con un libertino que ha dilapidado su fortuna y ha huido con una de sus amantes. La mujer se mantiene trabajando en una mercería.

Pronto es querida y respetada en su nuevo barrio. Un médico joven y honesto se enamora de ella. María comparte el mismo sentimiento, pero como se siente atada a su esposo no lo acepta:

MARÍA: ¡Porque soy casada!

RAFAEL: (Con ansia) ¿Y su marido?

MARÍA: ¡Se marchó con otra mujer! Ya sabe mi secreto, ya sabe por qué rechazo su cariño.

RAFAEL: (Con honda pena) ¡Casada! ¡Casada!

MARÍA: ¡Por mi desgracia!

RAFAEL: (Radiante) ¡Pero la nueva ley, con los motivos que tiene, le da derecho a divorciarse y a casarse con otro!

MARÍA: A divorciarme, sí; pero a casarme con otro viviendo mi primer marido, no, porque mis creencias no me lo permiten. Pensé encontrar la paz en este barrio desconocido dedicándome al trabajo, y al aparecer usted mi vida se convirtió en horrible tormento.

p. 38

Los amigos de la condesa insisten porque consideran al médico una excelente persona, pero se encuentran con la férrea voluntad de la mujer que considera un deber ineludible cumplir con sus creencias religiosas:

MANUELA: (Acercándose) Lo que yo haría en su lugar es pedir el divorcio mañana mismo y casarme con don Rafael. ¡Así, clarito!

MARÍA: ¿Pero es posible que siendo tú una mujer católica hables así? ¡Tú estás loca, Manuela! ¡No sabes lo que dices!

MANUELA: ¡El amor es lo más hermoso de este mundo, señorita Alicia, y ante él nos inclinamos todas! ¡Hasta Nuestro Señor Jesucristo perdonó a la Magdalena porque amó mucho!

MARÍA: Él nunca puede amparar a la que le dio fortaleza. ¡A la que la enseñaron el camino de la verdad! ¡A ésa no la puede perdonar porque le da todas las armas para poderse defender, Manuela!

p. 40



La situación se complica con el regreso del marido, que ha agotado la fortuna:

ÁLVARO: ¡Pues, entonces, sea lo que Dios quiera! De Madrid no me muevo y al lado de mi mujer me instalo.

RAMÓN: La señora marquesa puede pedir el divorcio.

ÁLVARO: Está en su derecho; pero hasta que lo consiga con ella viviré.

p. 44

María detesta a su marido, pero acepta su presencia como un deber ya incontestable si él le demuestra que se ha regenerado. Como respuesta, Álvaro recibe con alegría el dinero que Ramón le ofrece y se marcha:

RAMÓN: Lleva lastre para divertirse unos meses en París, y mientras tanto se tramita enseguida el divorcio.

MARÍA: ¡Qué enorme sacrificio hiciste por mí!

RAMÓN: Si no se las doy, se queda a vivir con usted, y como las cosas judiciales van a paso de carreta en España, teníamos Alvarito para rato.

p. 45

Por momentos María manifiesta un profundo desaliento. La misma fe que le impide unirse a otro hombre es la que le da fuerzas para seguir adelante con la esperanza de un tiempo mejor:

MARÍA: (Con desaliento) ¡Qué desgraciada soy! ¡Yo me quiero morir!

RAMÓN: ¿Y eso lo dice la mujer animosa que mira frente a frente las luchas de la vida?

MARÍA: (Con bravura) ¡No! ¡Seguiré con firmeza el camino trazado! ¡Adelante, Alicia de San Clodio! ¡Adelante con la cabeza alta y la confianza puesta en Dios!

p. 45

Los allegados siguen buscando fórmulas que lleven a una solución:

SUSANA: (Triunfante) ¡El matrimonio puede anularse!

MANUELA: ¡Qué torpeza la nuestra no haber caído antes en ello!

SUSANA: Hay varios anulaos en Madrid entre las personas conocidas.

MANUELA: ¿Pero existen en este caso los motivos que se exigen para la anulación?

SUSANA: No; sólo los hay para el divorcio; pero se inventan; ahora que se necesitan muchos miles de duros para conseguirlo.

p. 62

María es íntegra y no acepta. La anulación le permitiría librarse de Álvaro y unirse a Rafael sin tener que abandonar la Iglesia, pero para lograrla tendría que recurrir a la mentira. Externamente así quedaría todo arreglado, pero su conciencia no dejaría de reprocharle la falsedad del procedimiento.

Como vimos en una cita anterior, ella acepta la separación, no tiene por qué ser cómplice de un adúltero y un libertino, pero no el nuevo matrimonio. No lo hace por temor al escándalo ya que con un poco de astucia hasta podría obtener la anulación canónica, su negativa nace en la fidelidad a sus convicciones. Tampoco quiere María que se la considere víctima o mártir. Sus actos son elegidos y voluntarios: si se llama a sí misma cristiana debe serlo con todas sus consecuencias:

MANUELA: ¡Y ahora, pobre mujer, a seguir arrastrando su cruz toda la vida!

MARÍA: ¡Mi cruz, no! ¡Mi deber de cristiana, porque un sacramento instituido por Jesucristo no hay poder humano sobre la tierra para destruirlo!

p. 64

C.- Cuidado con el amor

El divorcio es el tema de las dos obras anteriores, en la que ahora estudiamos aparece como un episodio, pero de gran importancia.

Esta farsa cómica quiere demostrar la imposibilidad de predecir la felicidad o la desdicha de una pareja -con más profundidad se trató este aspecto en el apartado del matrimonio-. Juanito y Angelita parecen destinados al fracaso y sin embargo crean una familia estable; Pepe y Elisa, a quienes todos auguran una unión ideal, terminan en un rotundo fracaso. Luego de una breve convivencia signada por la discordia, el hombre huye con una amante y Elisa inicia los trámites de divorcio.

Páginas atrás comentamos que justamente el padre de la chica había sido de los legisladores que habían votado afirmativamente en las Cámaras. La postura de la madre es mucho más conservadora y en una conversación con la hija y el abogado intenta que la muchacha desista de su propósito:

ALEJANDRINA: (Dolida) ¿Pero insistes hija mía, en presentar la demanda de divorcio?

ELISA: ¡Qué remedio, mamá!

GONZALO: Es absolutamente preciso, señora.

ALEJANDRINA: ¿Pero sin intentar antes un arreglo que evite el escándalo?

GONZALO: ¿A qué arreglo se refiere?... ¿A la vida en común con separación de cuerpos?

ELISA: ¿A ese divorcio vergonzante que ha sido hasta hoy la solución de estas uniones desafortunadas?... No, no, mamá; eso ya no es posible.

ALEJANDRINA: ¡Pero crearte una situación inmoral!

ELISA: Todo menos inmoral que la indignidad. Piensa, mamá, que aceptar en el matrimonio un *modus vivendi* de apariencia decorosa y apacible, con los corazones desunidos, buscando cada uno la felicidad por caminos indecorosos y con una tácita e inconfesada tolerancia,

es una situación ignominiosa en la que ya no pueden vivir más que las almas ruines.

GONZALO: Tiene razón Elisa, señora. Antes su problema era trágico, ahora, no. El divorcio tiene su excelstitud porque ha hecho que el problema de las almas equivocadas ya no sea insoluble, puesto que se puede volver a buscar, a la luz del sol, un nuevo amor, más grande y más santo que el primero, porque es redentor y más abnegado.

ALEJANDRINA: Sí, hijos, sí... Pero pensad en el mundo, en la gente... ¿qué dirán?

ELISA: ¡Qué importa, mamá, el comentario injurioso de los maldicientes, que dura un día, ante el bien apetecido de una vida noble que lícitamente busca su redención!...

GONZALO: Además, esos prejuicios han caducado, señora, y nadie debe preocuparse de lo que digan los de más, sino de lo que conviene al bien de nuestras conciencias honradas.

ALEJANDRINA: ¡Pero no olvides que el divorcio siempre ha sido mirado con horror por las sociedades cris- tianas!...

GONZALO: Y tienen razón, porque no es bueno sino como remedio de males hasta ahora irremediables.

ALEJANDRINA: Pero yo pienso que Dios no puede ver bien que almas que se unieron bajo su santa ley...

GONZALO: Dios es más misericordioso que intransigente y no querrá ver a las almas hundidas en abismos de los que sólo pueden salir asiéndose a la maleza.

p. 74

Alejandrina ordena las objeciones jerárquicamente de lo social a lo personal, y lo primero parece ser lo que más le duele.

Así alude al temido escándalo que se podría evitar con un arreglo entre cónyuges. Pero esto es imposible en el caso de su hija porque el yerno ha huido. Esa acción tiene necesariamente que haber provocado habladurías, poco podrá agregar la respuesta lógica de Elisa a los comentarios. Las prevenciones de la ma-dre llegan tarde y están de más.

Las habladurías no pueden evitarse y tienen sin cuidado a la chica, así que Alejandría apela al plano de la conciencia: la moralidad o inmoralidad del divorcio. Elisa encuentra fácil respuesta: es más inmoral fingir una vida en común y hacerse cómplice del adulterio e incluso practicarlo.

El tercer plano es el religioso, llega ya muy desvaído, sobre todo porque Alejandría lo presenta de tal manera que Dios parece una amplificación de la sociedad a la que ella teme y juzgará con los mismo parámetros mezquinos.

Paulina, en La moral del divorcio y María, en La mercería de la Dalia Roja, querían la separación, pero no estaba en sus planes casarse nuevamente. Elisa no sólo no descarta sino que parece dispuesta a buscar otra pareja. Esta posibilidad de una nueva oportunidad es presentada por el abogado como la gran ventaja del divorcio.

Sin embargo el discurso de Gonzalo plantea un punto de oscuridad al considerar que el amor que puede encontrar en el futuro Elisa será "redentor y más abnegado". Si lo que quiere decir es que la joven sabrá elegir a alguien mejor que al egoísta de Pepe, no hay comentarios que hacer, pero los términos empleados están muy emparentados con el concepto de honra. Desde esa perspectiva se los aplicaba al matrimonio con una mujer que estaba deshonrada.

Elisa no entra en esa categoría; quizás deba crecer, abandonar un romanticismo ridículo, volverse más realista y sensata, pero en modo alguno necesita ser redimida de ninguna culpa, a lo más, rescatada de las consecuencias de un error, aceptada y comprendida.

4.4.2.- Dos mujeres divorciadas

A.- La plasmatoria

En esta farsa cómica nos encontramos con Tina y Enrique, divorciados, que después de un tiempo se encuentran por casualidad en la finca de unos parientes lejanos.

Tina llega con su novio; ambos cuentan con el visto bueno de la tía Efigenia, la casamentera de la familia que piensa aprovechar la estancia de los jóvenes para consolidar la relación. La muchacha, que se ufana de su nuevo estado civil, se muestra un poco remisa a contraer nuevas nupcias aunque no descarta la idea:

TINA: (Sentándose muy libremente, porque la pobre es una cabra enajenada) Y así debe ser. Las decisiones rápidas son las mejores. Ya ves mi caso. Si mi marido y yo llegamos a pesar el pro y el contra de nuestra separación, todavía estaríamos pensándolo y pensándolo, vueltos de espaldas a la libertad. ¡Qué horror! ¿Te gusta el tío Bartolo? Cástate con él. Siempre hay tiempo para pedir el divorcio. Es lo que yo le digo a éste, que quiere formalizar lo nuestro. "Ten cuidado, porque en España hay ya muchas divorciadas; pero divorciadas dos veces, no. A ver si soy yo la primera" (Risas)

EFIGENIA: Vaya, que piensas darme trabajo largo, ¿no? (Más risas) Pero, niña, ¿tú te has creído que los maridos son zapatos, que se estrenan, hacen daño y se compran otros? Por supuesto, que como sé del pie que cojeas, te he elegido éste, que es un zapato a tu medida, porque Carlitos es un muchacho moderno que ve muy bien las cosas.

p. 1028

La aparición de Enrique trastorna a los dueños de casa que temen que se cree una situación difícil, pero el divorciado los tranquiliza:

ENRIQUE: ¡Vaya, no te pongas así! No te quito a ti el gusto de tenerme a tu lado. Sea lo que Dios quiera. Por otra parte, Tina ya no es mi mujer, y, como ella es comprensiva y yo soy un caballero, hemos pasado a ser dos buenos amigos...

EFIGENIA: ¿Es posible? ¡Por Dios, Enriqueito! Eso puede que pase en Francia, pero aquí...

p. 1031

Efigenia no comprende la indiferencia con que se tratan los antiguos cónyuges, pero va a aparecer otro personaje para quien la situación no sólo es incomprensible sino también intolerable: Don Juan Tenorio.

Don Juan, otro pariente lejano, se reencarna merced a los experimentos del marido de Efigenia que es espiritista. Su adaptación no es fácil, no transige con muchas conquistas modernas y sobre todo no puede entender la relación entre Tina, Enrique y Carlos, que le parece un simple adulterio:

RIGOMARO: Es la ley, que es así. Y como Tina y Enrique se han acogido a esa ley, y Tina tiene perfecto derecho a casarse con Carlos, y para casarse tienen que estar de novios... ¿Qué tiene de particular que sean novios? ¿Y qué va a hacer Enrique, que es un caballero, si hay una ley, y la ley es la ley y es de ley respetar la ley?

DON JUAN: ¿Pero qué ley, voto a siete,
y llegue mi voto al sol,
es esa ley que somete
a un caballero español
a tragar ese paquete?

p. 1059

Don Juan espera la respuesta airada de Enrique, pero la que estalla es Tina, que se siente despreciada:

TINA: (Furiosa, a Enrique) Conque sí, ¿eh? Por lo

visto, yo no he sido nunca nada para ti.

ENRIQUE: Mi mujer. Pero ya..., ¡tú lo quisiste!

TINA: ¡¡Fuiste tú!!

ENRIQUE: Perdona, pero...

TINA: ¡No me pongas nerviosa, Enrique! Será mejor para los dos que abandonemos nuestra aparente frialdad y hablemos claro de una vez para siempre. ¡Te odio! ¡Eres un canalla!

DON JUAN: (¡Tenorio es ella, no hay duda!)

ENRIQUE: (calmoso) Mira, Tina; no estoy dispuesto a hacerte la escena que pretendes para satisfacción de tu amor propio.

TINA: ¡Es que la escena tiene que ser y será!

ENRIQUE: (Perdiendo los estribos) ¡O no será!
(...)

CARLOS: (A Tina) Pero..., mujer, que estoy en ridículo.

TINA: ¡Déjame! (A Enrique) Es preciso que nos insultemos porque nuestro divorcio llegó porque sí, porque salió una ley y se puso de moda. Pero sin un agravio que recordar, o simplemente una reyerta, o una vajilla rota. ¡Rompe la vajilla, por lo menos, Enrique! ¡Tírame algo! ¡Déjame que te pegue! (Llorando, rabiosa) ¡Te odio! ¡Te odio!! ¡Te odio!!!

DON JUAN: (Que durante toda la parrufada de Tina ha estado haciendo gestos de entusiasmo) (¡Me enamora!)

ENRIQUE: (A Tina) ¡Eres una histérica idiota!

TINA: (En un grito) ¡Pégale, Carlos!

pp. 1060-61

Se programa un duelo, para regocijo de Don Juan, pues las cosas se encarrilan según su punto de vista, pero no llega a consumarse porque Tina, al presentir el peligro declara su encendido amor por el ex-esposo. La reconciliación es inmediata:

TINA: (A Enrique) Y escucha, vida mía: y estando divorciados, ¿qué temenos que hacer ahora? ¿Volvemos a casar?

ENRIQUE: ¡Quita, mujer! Nosotros estamos casados y no hemos dejado de estarlo nunca, porque por encima de las pobres leyes de los hombres está la ley de Dios.

p. 1075

B.- El río dormido

La situación que nos presenta esta comedia es muy semejante a la de la obra anterior: Rosario se ha divorciado de Fernando y casado con Enrique. Los tres se encuentran con frecuencia y el nuevo marido se siente incómodo por la familiaridad que reina todavía entre los antiguos cónyuges:

ENRIQUE: ¡Ea, que no!... ¡Que no es posible! ¡Que esto no es para mí genio!... (Pasea a grandes zancadas de un extremo a otro de la escena. Fernando, arrellenado en su butaca le contempla, impasible)

FERNANDO: ¿El qué?

ENRIQUE: ¡Esto! Que ahora estemos aquí tú y yo... ¡tan tranquilos!

FERNANDO: Tú no muy tranquilo. Y haces mal... En definitiva, ¿qué es lo que pasa? Rosario y yo no congeniábamos... La vida se nos hizo un infierno... Implantaron el divorcio en España, y lo utilizamos... Para eso se implantó... ¡Alguna ventaja habían de traernos estos cambios!

p. 14

Fernando declara sentirse amigo de su ex-esposa y el nuevo marido, y encuentra natural relacionarse con ellos. Otros no comparten su punto de vista y se acercan más a la postura de Enrique. Es el caso de Elena, la protagonista:

FERNANDO: ¡Bah!.. ¿Por qué? No es cosa de andar jugando al escondite para no encontrarnos.

ELENA: Sí yo lo comprendo... Seguramente, esto no chocará ya en Francia ni en Norteamérica. Y en España también nos acostumbraremos, desde luego... Ahora, que nos costará más trabajo. Y no hablo por mí, que no pienso divorciarme.

p. 21

Rosario es irremediablemente frívola, su divorcio no ha nacido de reyertas o traiciones sino de un afán enfermizo de pa-

recer de avanzada. Todos lo saben y compaceden al nuevo marido mientras consideran que Fernando se ha librado de una fuente de problemas.

Uno de los placeres de Rosario es coquetear con todos y en especial con su antiguo cónyuge. Otro, establecer comparaciones en las que Fernando sale ganando, para humillación de Enrique:

ENRIQUE: No dejes de ir, hombre... Tú eres el único que no me da bromas... Ya conoces mi situación... Rosarito no cambia... Estoy como el que se casa con una viuda, y ella, a cada discusión, se pone a ensalzar las prendas del difunto... Sólo que lo mío es peor, naturalmente, porque el difunto vive.

p. 48

Hasta que un día Enrique estalla, cansado de ser el eterno nazmerreír del grupo:

ROSARIO: (Ya francamente asustada) ¡Ay, Dios mío!... Pero, ¿qué te sucede?

ENRIQUE: ¡Déjame seguir! Has tenido la suerte de ser de las primeras en disfrutar de esta situación de mujer divorciada, de señora con dos maridos, uno en activo y otro... en la reserva, como si dijéramos. Y es natural; quieres aprovecharte y lanzar la moda, y constituyes el nuevo espectáculo de los salones madrileños... ¡Y no! No debiste divorciarte, ni debiste casarte conmigo..., ni yo debí tampoco imaginar que era fácil librarme del ridículo. Pero me cegué porque te quería, porque te quiero aún.

ROSARIO: ¡Y yo también! ¿Es que lo dudas?...

ENRIQUE: ¡No, mujer!... Me quieres... ¡Conformes! ¡Si eso no me preocupa!... Lo que me inquieta y me trastorna es que quieras también a Fernando...

ROSARIO: ¡No, por Dios!...

ENRIQUE: ¡Sí, por Dios!... ¡Tienes un corazón como el campo de la Almudena: capaz de alojar a todo el censo!...

ROSARIO: Pero, hijo... ¡es que no te conozco!...

ENRIQUE: ¡Desde luego que no! ¡Y vas a empezar a conocermé! ¡Se acabaron las bromas, y el "flirt", y es-

te juego bonito del esposo A y el esposo B! Eres mi mujer... ¡Mía, únicamente mía! Y si es verdad que nos casamos a la europea, en esta parodia de Hollywood en que te gusta desenvolverte, ya se acabó. Desde hoy, a la española... ¡En tu casa, con tu marido, sin más consejero que yo, ni más acompañante que yo, ni más dueño absoluto que yo!

ROSARIO: ¡Enrique!... ¡Sigo sin conocerte!... ¡Has dado un cambiazco!... Tú no eres ya el mismo... ¡Eres don Pedro Calderón de la Barca!

ENRIQUE: ¡Sin bromas!... A tiempo estás de resolver. Si no te acomodas, ya lo sabes: otro divorcio, un tercer marido, un nuevo escándalo, y a seguir siendo tú la figura de actualidad de Madrid...

(...)

ROSARIO: Bueno, bueno... Lo que tú dispongas... (Inicia el mutis hacia la izquierda, mirando a Enrique entre asustada y orgullosa) ¡Qué atrocidad!... ¡Pero, sí es un hombre distinto!... ¡Ay, Señor!... ¡Y que me gusta más que el otro!...

pp.74-75

Ya habíamos adelantado las semejanzas existentes entre La plasmatoria y El río dormido. En las dos el tema del divorcio es episódico y el tratamiento superficial. Esta superficialidad nace en las motivaciones de los personajes -Tina y Rosario-, que sólo pretenden llamar la atención y no tienen ningún motivo serio para ampararse en la ley. En La plasmatoria, quien reacciona es la mujer, cansada del absurdo papel que está representando. Ante el riesgo de perder al hombre que ama abandona su postura de frívola modernidad y regresa con él. El marido parece haber tomado todo como un juego ya que ni siquiera ve necesario legalizar la unión interrumpida. Para él, un divorcio no tiene valor, subestima la ley. Ellos la han usado para satisfacer un capricho y en un ambiente tan poco serio es imposible abordarla con seriedad.

Rosario, en El río dormido, da una imagen todavía más frívola, ya que juega descaradamente con los dos hombres. El único afectado en esa comedia social es Enrique, que desea un matrimonio digno. Su estallido es previsible, aunque exagerado el giro que pretende dar a la situación. Él quiere regresar a lo tradicional pero en su aspecto más reaccionario: ser el que manda y es obedecido. Rosario cede gustosa, pero su temperamento hace sospechar que no lo hace por convicción sino porque el marido presenta una faceta novedosa y eso lo vuelve atractivo.

La pareja termina como tantas de Serrano Anguita, con la sumisión de la mujer al varón, pero ésta es de las menos convincentes.

Rosario existe como contrapunto de Elena, la protagonista, sensata y coherente. Todas las simpatías las acapara esta mujer valiosa y abnegada que no es dichosa en su matrimonio pero no piensa separarse por principios religiosos y porque es el único sostén de una casa que se derrumba.

Tampoco aquí queda bien parado el divorcio por falta de seriedad de los personajes que lo ponen en práctica.

NOTAS

- (1) "Cómico: La mercadería de la Dalia Roja", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
- (2) BUENO, Manuel; "El divorcio en el teatro", Las terceras de ABC, Editorial Prensa Española, 1977, p. 207. El artículo se publicó en dicho periódico el 21 de enero de 1932
- (3) "Oh, qué rayo de esperanza...", ABC, 13 de diciembre de 1931, p. 37
- (4) "Amarguras", ABC, 10 de octubre de 1931, p. 37
- (5) SHEEHAN, Robert Louis; Benavente and the Spanish Panorama 1894-1954, Estudios de Hispanófila, 37, Chapel Hill, N.C. 1976, p. 130
- (6) DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral -El teatro español de 1914 a 1936-, Joaquín Mortiz, México, 1968, tomo IV, p. 211 (Corresponde a El Sol, 22 de abril de 1932)
- (7) DÍEZ CANEDO, Enrique; obra citada, tomo IV, p. 216 (Corresponde a La Voz, 17 de junio de 1935)
- (8) NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos, Barcelona, 1983, p. 26
- (9) NASH, Mary; obra citada, p. 28
- (10) NASH, Mary; obra citada, p. 28
- (11) JACKSON, Gabriel; The Spanish Republic and the Civil War, citado por Scanlon, Geraldine; La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974, AKAL, Madrid, 1968, p. 273

	Page.
5.- El feminismo	786
5.1.- El feminismo en España	790
5.2.- La inferioridad femenina	798
5.3.- La seguridad femenina	801
5.4.- Actividades feministas	807
5.5.- Críticas al feminismo	814

Un estudio sobre el desarrollo del feminismo en España expone conclusiones tajantes sobre la concesión de derechos civiles y políticos a la mujer:

Todos los avances registrados en la Segunda República con respecto a la mujer no fueron debidos a un despertar de la conciencia feminista de las mujeres de entonces, al contrario que en otros países en los cuales la mujer se movilizó para conseguir esa igualdad con el hombre; en España esa igualdad le fue otorgada sin una lucha feminista. (1)

Probablemente la mujer española -como la de muchos otros países- se haya visto favorecida por una corriente incontenible de cambios que surge a partir de la Primera Guerra Mundial en todo el mundo civilizado. El fermento social ya estaba operando y, tarde o temprano, sus consecuencias habrían de llegar a todos los rincones.

Sin embargo, es interesante señalar la noble tarea de algunos ilustrados del siglo XVIII por elevar la condición femenina y los esfuerzos de mujeres como Josefa Amar y Borbón, Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal.

En los años anteriores a la Segunda República, instituciones formadas por mujeres como el Lyceum Club, la Residencia de Señoritas, la Asociación Nacional de Mujeres Españolas, Protección al trabajo de la mujer y otras que surgieron con posterioridad, luchan por ampliar la educación y conseguir derechos políticos.

Publicaciones como la anarquista Revista Blanca, en la que se destacan Teresa Mañá y Federica Montseny, o la Voz de la mujer, de Celsia Regis reivindican derechos femeninos. También el Boletín de la Institución Teresiana, netamente católico. En él, Dolores de Juan publica una serie de artículos cuyo objetivo es

la divulgación y defensa del movimiento feminista. Considera que la obtención de los derechos políticos es uno de los mayores logros:

He aquí el aspecto en que el feminismo ha obtenido quizá más positivo triunfo, mayor número de concesiones, y, al mismo tiempo, del que se espera mejores resultados y beneficios, ya que hoy como nunca, la política se hace por todos, y todos han de contribuir a la vida o muerte de sus pueblos. (2)

El artículo termina con un encendido llamado a las lectoras para que abandonen sus pasividad:

Despertemos de nuestro letargo, mujeres de buena voluntad, mujeres católicas, y ved que ya es hora de dejar nuestro sueño, de aprestarnos a la actividad y al trabajo en este nuevo campo que la realidad, que las circunstancias nos brindan. (3)

Las jóvenes invaden con entusiasmo el mundo de la educación y del trabajo sin tomar en cuenta las críticas, que, por otra parte son pocas y fáciles de rebatir. La mujer asume también con responsabilidad la concesión de derechos civiles y políticos. Se agrupa en instituciones culturales, asiste a conferencias, pero manifiesta desinterés por los movimientos de tipo feminista a pesar de adherirse plenamente a sus logros.

Es que la mujer quiere ser moderna sin perder su identidad ni su esencia, cosas que cree poner en peligro si milita en el feminismo.

En ese momento, para buena parte de la opinión pública, feminismo y feminidad aparecen como opuestos. A esto se agrega la idea de que el preciado don de la belleza se podía perder fácilmente con la acción. Y si a lo anterior se suma el hecho de que la mujer, para acoplarse a la nueva imagen, debía renunciar a la tradicional y difundida debilidad femenina, que excusaba torpe-

zas y proporcionaba ventajas, no es de extrañar que se encontrara confusa y poco predispuesta, y optara por una posición ambigua, cuando no de pleno rechazo.

La polémica entre feminismo y feminidad hace correr mucha tinta en los periódicos de la época, pero proporciona poco material para el escenario. La joven moderna, la muchacha estudiante o trabajadora y, aunque con menor frecuencia, la mujer interesada en el mundo de la política, pueblan las comedias. Sus ideales coinciden en muchos puntos con los de las feministas, pero no quieren que se las incluya en ese colectivo porque temen encarnar el estereotipo de la mujer hombruna, fea y violenta.

Siete puñales copia ese modelo para la intransigente Tremedal; ¡Campanas a vuelo! presenta una feminista bella, pero de temperamento violento; en cambio la de ¡Todo para ti!, es patéticamente dulce y crédula. En Las doctoras, obra que presenta la mayor cantidad de mujeres seriamente comprometidas con el feminismo, se termina por aceptar sus rasgos positivos, pero con un ligero menosprecio. En Cinco lobitos y La del manojito de rosas se tolera el fervor de las jóvenes como si fuera consecuencia de una moda caprichosa. Y como dictados de la moda se toma la presencia femenina en debates y conferencias. Hallamos ejemplos de esto último en Hay que ser modernos, Han cerrado el portal, Literatura o La razón del silencio.

El denominador común, al tratar este tema, es la superficialidad.

Referencias estadísticas

En el presente capítulo se citan aproximadamente 105 obras. Sin embargo, la mayoría de ellas se refieren a los sentimientos de inferioridad y a la seguridad en sí misma que pueden condicionar la conducta de la mujer.

Pocas son las obras en las que los personajes adoptan una postura -a favor o en contra- con respecto a los movimientos feministas. En este caso, 15 obras aportan ejemplos específicos.

EL FEMINISMO

5.1.- El feminismo en España

En el siglo XVIII, Feijoo, Campomanes y Jovellanos compartieron con los ilustrados europeos la idea de que había que despertar a la mujer de su letargo y reivindicar para ella una posición social digna. Para conseguirlo era preciso otorgarle derechos y destruir prejuicios muy arraigados, como el de su inferioridad natural.

El padre Feijoo recalca la igualdad de talento de varones y mujeres⁽⁴⁾ y apunta a la educación como arma emancipadora.

Otra defensa encendida de las aptitudes femeninas la hace Josefa Amar y Borbón en 1766, y a las puertas del período que nos ocupa, mujeres de la talla de doña Emilia Pardo Bazán o Concepción Arenal insisten en el mismo tema.

En el Congreso Pedagógico de 1892, Concepción Arenal señala la necesidad de una toma de conciencia por parte de la mujer, que refuerce su personalidad y la convierta en un ser responsable:

(...) la mujer necesita, en primer lugar, afirmar su personalidad, independiente de su estado, persuadirse de que soltera, casada o viuda, tiene deberes que cumplir, derechos que reclamar, una dignidad que no depende de nadie, una obra que realizar...⁽⁵⁾

La supuesta inferioridad intelectual había privado al sector femenino de la educación necesaria para convertirse en competente, pero muchas mujeres no parecían lamentarlo. Temían el cambio y era lógico, porque éste les era presentado como la mayor equivocación.

Estrella de Diego, al tratar el prototipo del comportamien-

to femenino a través de las escritoras del siglo XIX, cita las lúcidas reflexiones de Sofía Tortilán sobre el estado de la enseñanza para niñas y extrae una tajante frase que podía frenar las ansias de la muchacha más avanzada: "educación ahuyenta maridos"⁽⁶⁾. El patrimonio de la joven casadera residía en su belleza y no era sensato ponerlo en peligro.

Personas de reconocido prestigio sustentaban opiniones como las arriba expuestas. El Diario Español proporciona un ejemplo. En un artículo de enero de 1906, un médico inglés apoya con argumentos "científicos" la teoría de que la belleza de la mujer depende de su inercia y recomienda que para conservar ese preciado don, toda dama se abstenga de estudiar y deje de lado, cualquier preocupación.⁽⁷⁾ Aunque diluidas, las ideas permanecen y lo cierto es que en los años objeto de nuestro trabajo, los periódicos y la literatura insisten en que el varón aborrece la imagen de la sufragista aguerrida y exaltada que había surgido como necesidad en otros países, y la mujer teme que el rechazo masculino la alcance.

Una de las polémicas del momento se basa en la esencia de lo femenino y la oposición entre feminismo y feminidad. Gregorio Martínez Sierra trata de aclarar conceptos en una conferencia llevada a cabo en febrero de 1917. Como en todas sus obras, aquí también es notable la participación de su esposa, María Lejárraga:

Por saber más no es una mujer menos mujer; por tener más conciencia y más voluntad no es una mujer menos mujer. Por haber vencido unas cuantas perezas seculares y encontrarse capaz de trabajo y de interés en la vida, no es una mujer menos mujer. Por haber adquirido medios de defenderse y defender a sus hijos sin ayuda ajena, no es una mujer menos mujer. Al contrario, puesto que todo ello, ciencia, conciencia,

voluntad, capacidad, cultura al cabo, o cultivo, si ustedes lo entienden mejor, no puede dar de sí más que un perfeccionamiento de sus facultades naturales, nunca un cambio de su naturaleza. (8)

Un poco más adelante el conferencista da una visión muy positiva del feminismo:

El feminismo quiere sencillamente que las mujeres al cancen la plenitud de su vida, es decir que tengan los mismos derechos y los mismos deberes que los hombres, que gobiernen el mundo a medias con ellos, ya que a medias le pueblan, y que en perfecta colaboración procuren su felicidad propia y mutua y el perfeccionamiento de la especie humana. Pretende que lle-ven ellas y ellos una vida serena, fundada en la mu-tua tolerancia que cabe entre iguales, no en la ren-corosa y degradante sumisión del que es menos, opuesta a la egoísta tiranía del que cree ser más. (9)

La esencia de la mujer parece residir en algo externo y efímero como la belleza física, según el siguiente artículo de Felipe Sassone -autor teatral y colaborador asiduo de periódicos de la época-, que bajo la apariencia de un cumplido galante en cierra una profunda desvalorización del mundo femenino:

La mujer ha de ser, ante todo, mujer, y para serlo ha de ser bonita y aún procurarlo -así no es en ella pecado, sino virtud, la coquetería de gustar-, y así cumple mejor su destino la que vive asustada de piropos, que son siempre homenaje y rendimiento, que la que sólo en la última morada tiene las flores de un recuerdo frío, sin que nunca en vida reventase para ella en plena calle el clavel encendido de un requiebro. (10)

Si para ser femenina hay que ser bonita, quedan excluidas del grupo genérico infinidad de mujeres que no han tenido la suerte de serlo por nacimiento, o que no pueden acicalarse con esmero por falta de medios y tiempo, ya que deben trabajar pa-

ra vivir. El argumento de Sassone es parcial y pobre, pero resulta eficaz para la mujer de la burguesía que teme perder el único campo en el que cree sobresalir: el de la seducción.

En todos sus artículos Sassone pone énfasis en la fuerza de la belleza y en la santidad de la función de madre, pero la línea de su pensamiento se modifica ante los cambios consumados y con entusiasmo va a aplaudir el comportamiento femenino en sus primeros comicios. Como siempre, el discurso está envuelto en un halo de galantería:

Yo quiero en estas pobres líneas enviar un saludo a todas las mujeres españolas, que, para honra de España, han podido votar sin dar el lamentable y grotesco espectáculo -aunque de porfiado heroísmo- de las primeras sufragistas inglesas. Y por respeto a su opinión, ya no me importa lo que votaron, y beso por igual las blancas manos activas de la bella republicana, de la bella monárquica, de la bella socialista y de la bella comunista. Una vez más ayudaron al hombre a no parecer torpe, silenciado e indiscreto, cuando hablé delante de ellas de política y de religión; porque como ellas también empiezan a entender... No le duela al hombre esta nueva injerencia femenina. Por salir a la calle y meterse en la cosa pública, la mujer comprenderá muchas cosas; y comprender es amar... (il)

Otro colaborador del ABC de la misma época, Adolfo Marsillach, declara ser un antifeminista convencido y todos sus artículos siguen una línea de gran dureza. Para él, feminismo y feminidad son términos antagónicos imposibles de coexistir en la misma persona.

También sostiene Marsillach que la belleza es el valor femenino más alto. Ésta no solo depende de la suerte sino también de leyes biológicas de evolución que la mujer está transgrediendo insensatamente, al pretender inmiscuirse en campos.

que la han estado vedados tradicionalmente como el del trabajo:

La mujer, físicamente, no retrogradará, desde luego, a los tiempos del mamut, pero su belleza corre peligro. Como ésta no es inherente a su sexo, sino el resultado de una larga evolución natural y social, al compartir la mujer con el hombre la vida del trabajo y la vida social, la mujer modificará su estructura moral y física en perjuicio de la belleza, siendo ésta cada vez más rara. La mujer ocupada en trabajos rudos producirá un tipo de hembra angulosa y grosera; la oficinista, una mujer sin "estilo", y la feminista integral, en el supuesto de que conciba un marimacho, por irrisión, con faldas. (12)

También este artículo defiende un tipo de mujer muy restringido y olvida a la campesina, la obrera de fábrica o la empleada doméstica, "ocupadas en trabajos rudos"; "hembras angulosas y groseras" no por propia voluntad sino por injusticias del destino.

Tiempo después, la Condesa de Campo Alange retoma el hilo de la disputa entre feminismo y feminidad y saca las mismas conclusiones que muchos defensores de la promoción de la mujer de fines del siglo pasado y principios de éste:

Entre nosotros, la mujer sigue usando en su vida diaria el repertorio de formas considerado como "femeninas", pero que, en realidad, no son sino resabios de épocas pasadas, y como no tiene la menor intención de masculinizarse, ante el temor de perder lo que considera feminidad y de gustar menos al hombre, usa, y hasta abusa, del viejo repertorio de incongruencias que parece caracterizar a su sexo. Efectivamente, muchos hombres creen que las mujeres son necesariamente así, las desean así, las buscan así y, pasado el tiempo, tienen que soportarlas así. La disparatada idea de que esa forma peculiar de reacciones constituye la verdadera feminidad, frena, en todos los sentidos, la posible evolución. (13)

Como un intento de modificar el perfil tradicional de la mujer, el matrimonio Martínez Sierra publica las respuestas a una encuesta de opinión sobre el feminismo. Los encuestados son veintidós, todos personajes de importancia en el campo del pensamiento español del momento.

Casi todas las respuestas son favorables a la emancipación femenina. La mayoría hace hincapié en la necesidad de una mejor educación para que la mujer pueda tomar conciencia de su lugar en el mundo.

Algunas respuestas incluídas por los Martínez Sierra dan idea de la orientación general.

Armando Palacio Valdés está en desacuerdo con la separación de la mujer de la vida política ya que la encuentra con talento natural para la administración. Además, por medio de la ironía, ataca el manido concepto de "ángel del hogar":

Ya sé que se quiere cohonestar esta esclavitud con el famoso cliché de "ángel del hogar". Esto no es más que dorarle la píldora. Si son ángeles, deben volar y no vivir encerradas como odaliscas. Son la mitad del género humano y deben contribuir por la mitad a la realización de nuestro destino. (14)

Julio Cejador es todavía más tajante, pues cree que el trato discriminatorio lo único que logra es hacer de la mujer un ser mutilado:

Niñas para juguete de sus mamaitas, de sus novios, de sus mariditos, para perpetuo juguete de todos, son las mujeres tal como los familiares las crían, los hombres las tratan y las leyes las consideran. (15)

Ricardo León hace una encendida defensa de la igualdad de los dos sexos. Aclara, además, que no existe razón para que el ejercicio de unos derechos interfiera con la belleza o la

feminidad de la mujer:

Y ese feminismo, esa igualdad política y civil que es de derecho natural, de justicia social y de conciencia religiosa, no ha de oponerse de modo alguno a la virtud, a los encantos y dulzuras de la más exquisita feminidad. La mayor injuria que se puede inferir a la mujer es imaginar lo contrario: que ha de dejar de ser mujer cuando deje de ser sierva. (16)

En la extensa respuesta de Julio Cejador encontramos otro punto interesante: la defensa de la idiosincrasia de la mujer. Su comportamiento puede ser diferente al de un varón, pero no por eso menos válido.

Cejador se basa en un artículo periodístico que critica la actuación de una legisladora estadounidense cuya postura se aparta de la que toman sus compañeros varones. El articulista opina que deben quitarle el cargo y mandarla a "hacer calce ta":

No, señor; como mujer la enviaron, y para que como mujer hablase. De otra manera no habría problema feminista. Si las mujeres, al ser igualadas en todos los derechos al hombre, hubiesen de obrar como hombres, no habría feminismo: lo que habría sería una falsificación social, que como toda falsificación daría pésimos frutos, porque no pudiendo la mujer imitar enteramente al hombre, al querer representar un papel varonil, lo exageraría y lo haría muy retamal. (...) La mujer ha de ser mujer en todos esos de rechos que se trata de concederle. Eso es el feminismo, y pretender que obren como varones, es negar el feminismo, es un disparate y una ridiculez. (17)

Se completa aquí el apartado de opiniones de la época con las de Manuel Bueno. Este escritor manifiesta en varias oportunidades un moderado entusiasmo con respecto a los avances feministas. En mayo de 1933, aplaude la creación de un centro de dicado especialmente a promover la cultura de la mujer. En ese

artículo no se limita a dar la bienvenida a la nueva institución sino que intercala sus opiniones sobre el estado del feminismo en el momento:

Estamos asistiendo, con simpatía, a dos hechos que puedan contribuir decisivamente a la regeneración política española: el despertar de la personalidad femenina a la vida social y el amanecer de su cultura. Dos manifestaciones simultáneas, que sería injusto ver con recelo, pues indican un noble esfuerzo por asegurar, mediante la cooperación de los dos sexos, la armonía espiritual del mundo. ¿Por qué no abrir un largo crédito de confianza a la mujer, que tan frecuentes pruebas nos da de su intuición, de su buen sentido y de su capacidad para conciliar la tradición con lo nuevo?

Esto no es pedir que ella asuma exclusivamente la dirección de las sociedades. La empresa, por lo vasta y complicada, excede, con mucho, de sus medios. Hay que hacerles la justicia de reconocer que su ambición no va tan lejos. Eva se contenta con la igualdad de deberes y de derechos, lo cual está dentro de lo equitativo.

(...)

Antaño el feminismo era como una provincia de la pedertería. Hoy el feminismo, fuera de algunos casos muy raros, se contenta con ser humano, inteligente y activo. Es natural, sin embargo, que en determinadas circunstancias adopte un carácter un poco belicoso frente a la desenfrenada y ofensiva ambición política del hombre. ¿Qué sería de la causa del orden si la mujer persistiera en su pasividad ancestral? (18)

Bueno destaca un progreso dentro del feminismo que lo hace menos combativo, más moderado y, por lo tanto, más aceptable para la mayoría. A la vez, parecen haber surgido criterios más amplios a la hora de juzgarlo. Sin embargo estas opiniones conviven en el mismo momento y hasta en el mismo periódico con las de Marsillach. El feminismo gana posiciones en la opinión pública, pero sigue teniendo feroces detractores.

5.2.- La inferioridad femenina

En uno de sus ensayos, Gregorio Marañón cita a Adler como fundamento científico para demostrar el frecuente sentimiento de inferioridad que afecta a la mujer:

Uno de los hechos que me ha permitido establecer mi concepción de la psicología individual, es la demostración del sentimiento de inferioridad, más o menos consciente, que existe en todas las mujeres y en todas las niñas, por el hecho de ser mujeres. Influye esto de tal modo en su vida psíquica, que siempre se encuentra en ellas los rasgos de la aspiración viril, si bien muchas veces en forma disimulada, especialmente bajo la forma de rasgos de apariencia femenina (19)

Una de las confesiones más directas de menosprecio por el propio sexo aparece en El peligro rosa. Blanca es una muchacha trabajadora y celosa de su independencia. La maternidad no está entre sus planes, pero un día le dejan una niña a su cuidado y ésta despierta sus dormidos instintos de madre:

FELICIANO: Una noche recuerdo que te llamé mamá.

BLANCA: Es verdad, sí.

FELICIANO: Y te hizo impresión.

BLANCA: Me la hizo. ¿Por qué negártelo? Yo te voy a decir algo más. Yo he sentido siempre... ¿cómo lo expresaré?... Así como un desdén mezclado de contrariedad y de lástima hacia mi sexo... ¡Quién hubiera nacido hombre!... Pues mira tú lo que son las cosas: aquella noche, en aquel segundo, sentí por primera vez en mi vida el contento... ¡el orgullo de ser mujer!

p. 6337

También desearían haber nacido varones Lucila, en Cisneros; la Novia, en Bodas de sangre y Rosario, en Tú y yo, solos. Las tres mujeres envidian la libertad con que se mueve el hombre y

las múltiples actividades que puede emprender. Rosario lamenta también que él desperdicie muchas de las oportunidades que se le otorgan.

En la misma línea, Paloma, en Barrios bajos, se queja de las presiones que sufre la mujer en la sociedad:

PALOMA: A nosotras, en cambio, gorriñico,
ni levantar el vuelo se nos consiente!
¡Y ay de la que pretenda sentirse libre!
¡Que para ella en el mundo todo son redes!

p. 65

La protagonista de Romance de fieras reconoce la existencia de ese sentimiento de inferioridad y culpa de ello a la deficiente educación que reciben las muchachas, basada en el miedo y la inercia, armas muy poco útiles para hacer frente a la vida.

María Luisa, en La moza que yo quería, se encuentra perdida en el mundo, sin el apoyo de una madre ni la protección de un hombre. Un sentimiento semejante paraliza a Julia en ¡Me sacrificaré!, hasta que los deberes hacia su hijo anulan el miedo. En cambio el temor que siente Lola, en Cuando las Cortes de Cádiz, es lógico, pues le proponen una arriesgada empresa. Sin embargo, para tratar de evitarla, ella se disculpa apelando a su condición femenina, proclive a debilidades y aprensiones.

En El pájaro pinto, Rosita saca provecho a la imagen tradicional de fragilidad y la utiliza como elemento de seducción:

ROSITA: (Coqueta) ¿Qué quiere usted que haga una débil mujer?

p. 78

En el extremo opuesto al de Rosita, las muchachas de La casa de Bernarda Alba, sufren tal opresión que llegan a aborrecer su sexo:

BERNARDA: Eso tiene ser mujer.

MAGDALENA: Malditas sean las mujeres.

p. 849

AMELIA: Nacer mujer es el mayor castigo.

p. 884

El hombre también reconoce, en algunas oportunidades, que la vida es más difícil para la mujer, sobre todo si tiene que desarrollar su actividad en grupos competitivos. En Literatura, Valentín escucha como mediocres intelectuales se burlan de su esposa, aprovechando que no está presente en una reunión:

VALENTÍN: Sí, señores. Yo les he oído a ustedes muchas veces, siempre se aprende oyéndoles. Lástima que Matilde, por ser mujer... El ser mujer, aunque se sea intelectual, siempre es un inconveniente para andar por el mundo. Lástima, digo, que Matilde no haya podido oírles a ustedes. ¡Está tan ilusionada con sus novelas!... Si las hubiera oído a ustedes...

p. 723

Los compañeros de Felipe, en Mi vida es mía, aseguran que el muchacho no se hubiera atrevido a engañar a Elisa si ésta hubiera tenido padre o hermanos que pudieran tomar el castigo en sus manos. La falta de protección masculina ha convertido a Elisa en una presa fácil y eso mismo teme Ribalta que suceda con su hija, en Los pistoleros. La única razón por la que el desengañado activista político se aferra a la vida es el temor al desamparo en el que quedará la muchacha:

RIBALTA:(...) y como voy a dejar sola en el mundo a la única persona que me tira a él, a mi hija Rosa... y como en esta sociedad capitalista, hipócrita y viciada, la mujer abandonada y pobre es fácil presa del vicio y del hambre... y tan menesterosa como un niño (...)

p. 15

Las perspectivas que pinta Ribalta para su hija son desesperanzadoras, pues habla de una criatura débil, infantil y sin criterio. Es incongruente que este hombre, que lucha contra la sociedad en la que vive, haya criado a Rosa como a una vulnerable niña burguesa.

5.3.- La seguridad femenina

Remedios, la humilde criada de La tragedia del pelele está convencida de que la mujer es más firme y valiente que el hombre. Desde su punto de vista, el varón es el ser débil, inconstante, fácil presa del vicio. La acción confirma sus palabras pues ella, acostumbrada a luchar desde niña, es la única que puede hacer frente a la vida. Gonzalo asume una postura pasiva y vulnerable muy semejante a la que en el grupo anterior se atribuía a las mujeres. Remedios será quien lo proteja:

REME: (...) Claro, esa mujer le tie borracho perdido, un día y otro, pa que no se dé cuenta... (Se escucha rumor de voces y risas de Gonzalo y Pepe, que vuelven) ¡Ellos!... ¡Y el señorito Pepe, borracho también!... ¡El..., que me había prometido!... ¡Pero los hombres son un asco! ¡No tien voluntad ni valor! Una copa de vino, un poco de alegría, y se olvidan de todo. Pa morirse por lo que quiere, tié que ser una mujer.

p. 450

El tipo de mujer protectora del varón está muy bien repre-

sentado. Muchas son las esposas y novias que protegen a sus amados. Por ejemplo, en Hay que ser modernos, Cinco lobitos, El báculo y el paraguas, Entre todas las mujeres, Tú y yo, solos, Mamá Inés, ¡A divorciarse tocan!, ¡Oh, oh, el amor! y ¡Qué solo me dejas!, las mujeres defienden a los hombres de las dificultades de la vida y en Manola-Manolo y La tonta del rizo, hasta de los trabajos pesados. En La guapa, ¡Zape!, Los pellizcos, El nublado, El aguaducho y El pan comido en la mano, son ellas las que mantienen al varón. Generalmente encuentran fáciles disculpas para su desapego hacia el trabajo. En Marquesa de Cairsan, La comiquilla, La Ema, Cloti, la corradora, El rebelde, La mujer de cara, La Duquesa de Benamejil y Tú, el barco; yo, el navegante..., la mujer enamorada salva al hombre que ha cometido un delito. En La Oca, La corona, Lo que fue de la Dolores, La guerrilla y Santa Rusia, pone en peligro su posición o su vida para defender la del amado. En ¡Arriba!, ¡Mi padre! y Los amores de la Nati, la mujer defiende el trabajo y la dignidad del hombre. Por último, en El abuelo Curro, ¡Todo para ti!, Mi querido enemigo, Los quince millones, La melodía del jazz-band, Papales, En el nombre del padre y Los niños sevillanos, novias y esposas perdonan infidelidades, rescatan de amantes difíciles a sus hombres o curan sus heridas después de algún desengaño amoroso.

También es muy frecuente la amante desdeñada que sigue protegiendo a quien la ha abandonado. Encontramos ejemplos en Han cerrado el portal, Margarita, Armando y su padre, La millona, Juanito Arroyo se casa, Menos lobos..., Usted tiene ojos de mu-
jer fatal, Mernadas, la Gacitana, ¡Un tiro! y Creo en ti.

La madre defiende heroicamente la vida del hijo en Romance caballeresco; La hija saca de apuros al padre en El drama de

Adán, Adiós, muchachos y Papá tiene un hijo, Hermanas mayores cuidan de los menores en Madrileña bonita y Concha Moreno. La sobrina mantiene al tío en El pacto de don Sebastián y Mercedes vive pendiente de sus antiguos criados en Como tú, ninguna.

Manolita, La comiquilla, confiesa que proteger al novio de un serio peligro le produce una gran alegría:

MANOLITA: Mira, tú vete ya con los bichos de Elisa y déjame a mí. ¿Es que para ti no vale la pena la alegría que me da el ser yo quien te salve?

p. 7267

Lucía, en Mamá Inés, muestra a la vez sus instintos protectores y de dominio:

LUCÍA: Su novia soy, aunque él no quiera. Desde niño yo lo protejo, lo cuido. Me pertenece. El pobre muchacho, ¿qué sería de él sin mí?

p. 67

La amalgama de protección y dominio es de capital importancia en Doña María de Castilla. Ella arma el brazo de su esposo y mantiene su ánimo cuando decae. Realmente Padilla parece un instrumento de la férrea voluntad de su esposa:

DOÑA MARÍA: Pero son todavía... Y son número suficiente para con ellos continuar... Oye, Padilla... Oyéme a mí, que he procurado ser siempre la luz de tu camino... que he querido ser la mano que te ha conducido cuando ibas a desviarte... Oyéme a mí, que sólo pienso en ti y que anhelaría que tú llegaras, como hombre, a ser como yo te concibo en sueños...(...

p. 46

Las ansias de dominio del personaje femenino dan nacimiento a varios tipos y estereotipos, estos últimos resultan eficaces.



recursos cómicos. Encontramos ejemplos de la muchacha rebelde y caprichosa en La locatía, El príncipe que todo lo aprendió en la vida, ¡Mi abuelita, la pobre!, Mari-Be!, "Las Ermitas", Los pellizcos; de esposa dominante en La marimandona, El bandido generoso. No hay quien engañe a Antonieta, La mujer de cera, ¡Mi padre!, Las dichosas faldas o Marcelino fue por vino; de mujer madura con férrea voluntad en Selera, Mi casa es un infierno, Cualquiera lo sabe, María la "Pameca", Antón Perulero, Mi chica, Una americana para dos y seis meses y un día.

Los autores rodean de simpatía al tipo de mujer joven, segura y batalladora, generalmente de la clase baja madrileña, como Antonia, en ¿Por qué te casas, Perico?, Concha Moreno, La marchosa, Susanita en La mercería de la Dalia Roja o la protagonista de Los amores de la Nati. También puede haber ejemplos entre las jóvenes de clase media acomodada, como la discreta Rosita de Papá tiene un hijo, o de la burguesía empobrecida, como Rosario, en Tú y yo, seles y Mercedes, en Como tú, ninguna. Fuera del ámbito urbano, La valiente Fernanda de Por tierra de hidalgos y la decidida Alba de Noche de levante en calma se pueden agrupar con las anteriores.

Aunque el personaje pertenezca a una obra de carácter histórico, hay que destacar la admiración por la notable personalidad femenina que deja traslucir Teresa de Jesús.

Es indudable que Santa Teresa no necesita -ni como persona- de ayuda externa para tener fe en sí misma y en su obra, pero un apoyo social puede contribuir a que personajes femeninos de menor envergadura adquieran o refuercen un sentimiento de seguridad frente al mundo. En Los quince millones, Natividad se siente respaldada por las reivindicaciones que está logrando el sexo femenino en ese momento.

NATIVIDAD: Ese es mi proyecto. ¿Declararme vencida? ¡Jamás! ¿No se conceden ahora a las mujeres todos los derechos y todas las libertades? ¿Y no se toman ellas las que aún no les han concedido? Pues yo creo que cuando una mujer defiende su vida y procura su felicidad... (...)

p. 845

Todavía es más entusiasta y exaltada Marisa, una de los Cinco lobitos. Ella y sus hermanas han conseguido ocupar los puestos de trabajo de varios hombres. Los desempeños son brillantes y eso las enorgullece.

Marisa está convencida del progreso ilimitado que le aguarda a la mujer:

MARISA: Convénzase, don Félix, son los tiempos, que mandan: son las evoluciones sociales que se imponen y barren normas y prejuicios. Ya es un hecho inconcuso: ¡el hombre está llamado a desaparecer!

DON FÉLIX: ¡Caramba!

MARISA: Como usted oye.

DON FÉLIX: Y ¿por qué razón, camaradita?

MARISA: ¡Porque no sirve para nada!

(...)

DON FÉLIX: Yo creo que algo -concédame usted esto- algo lo hará mejor que la mujer el hombre, algo, mejor que el hombre, ella, y algo, también... los dos igual.

MARISA: ¡Nada! ¡No le dé usted vueltas! ¡En todo lo aventajará siempre la mujer! En la cátedra, en la clínica, en el foro, en la calle, en la casa... ¡Todo lo hará mejor! ¡Desde guiar un avión hasta limpiar unos zapatos! Pues ¿por qué, si no, el hombre, que adivinaba esto nos ha tenido hasta aquí como prisioneras? ¿Por qué? ¡Pero ya ha sonado la hora de la liberación! ¡El tiempo dirá bien pronto lo que somos! Deje usted que pasen cuatro o cinco generaciones sin hombres.

DON FÉLIX: ¿Eh?

MARISA: Sin hombres que gobiernen, que legislen, que manden... ¡Otra cosa, no! ¡Si a pesar de ser tan

inútiles hemos de desearlos y de tolerarlos por compañeros!

DON FÉLIX: Algo tendrá el agua...

pp. 6863-64

El entusiasmo de Marisa decae cuando ve que sus hermanas, que ya se han enamorado de los antiguos sirvientes, descuidan sus trabajos para proteger a los novios. Incluso ella misma duda entre continuar con su vida independiente o convertirse en la esposa burguesa de don Félix.

Marisa es un personaje muy simpático y el rechazo que puede provocar un discurso tan poco medido como el suyo en el espectador corriente, se vuelve no hacia ella sino hacia la causa que defiende, ya que la obra es ligeramente antifeminista, como veremos en un próximo punto. Aquí, lo que más interesa es recalcar que el trabajo y la independencia hacen de ella una muchacha segura y hasta agresiva.

También Carmen, la Madrileña bonita, adquiere seguridad gracias a su profesión. En la obra se la ve crecer. En el primer acto no tiene fuerzas para oponerse a la injusticia que comete la amante de su padre con la criada y en el último ella es la que impone las reglas, hasta en su relación con Carlos, su novio. De todos modos Carmen no es tirana sino mujer de criterio y sensatez, y el muchacho se convierte en el primer admirador de su activa personalidad.

En Campanas a vuelo una mujer, a la que se nombra con el término genérico de Feminista, se apoya en las conquistas que está logrando su sexo para imponer con prepotencia su voluntad. Han echado de su trabajo al marido y ella acude al alcalde para exigirle la reincorporación:

UJIER: Está en sesión. Espere.

FEMINISTA: ¿Esperar yo?... ¿Y por el alcalde? Aquí no hay más alcaldes, ni más ministros, ni más nadie, que estas. (Señalando sus faldas) Y si son de seda, mejor. ¡Alcaldes a mí! ¡Necesito un Ayuntamiento entero! Para eso soy mujer, y la mujer, hoy en día, es la que domina, la que gobierna, la que manda. Nos he mos hecho dueñas de la situación, y donde esté una de nosotras, boca abajo los hombres.

p. 48

La Feminista no tiene una razón objetiva que sustente su desmedido entusiasmo como podría ser una completísima educación o un brillante trabajo. Más aún, declara que su fuerza reside en su poder de seducción. El autor ha hecho de ella un personaje grotesco, pero más que una crítica al feminismo, lo que busca es la fácil carcajada del espectador. No hay que olvidar que ¡Campanas a vuelo! es una revista.

5.4.- Actividades feministas

Joan Connelly, al trazar un panorama de la intervención de la mujer española en la historia, cita dos instituciones destacadas de la época que nos ocupa, cuyo objetivo es la reivindicación de los derechos femeninos. Una es el Lyceum Club, presidido por María de Maeztu, que aglutinaba a las mujeres con inquietudes de la clase media acomodada:

Desde los años 1926 a 1936 el Club Lyceum se dedicó a trabajos apolíticos en favor de los derechos civiles y profesionales de la mujer, incluso en la Asamblea de Rivera, donde María de Maeztu defendía aquellos derechos tanto como los de la educación.(...)

(20)

La otra organización surge del esfuerzo de Celsia Regis, su

dónimo de Consuelo González Ramos:

El resultado de aquella llamada suya, en 1918 fue la Asociación Nacional de Mujeres Españolas (la AMNE), la cual se considera una organización netamente conservadora si no netamente católica. Tal atribución no resta el hecho de que la AMNE fue la organización de más empuje feminista allí por los años 20 y bien entrados los 30. (21)

Además, Celsia Regis preside en 1924 la Unión del Feminismo Español, es miembro de la Federación Internacional Femenina y dirige la Voz de la mujer. (22)

A las anteriores se suman varias instituciones interesadas en la promoción laboral y cultural de la mujer. Las conferencias se multiplican y se convierten en actividad frecuente.

Aunque las asociaciones encaminan su acción a todas las capas sociales, el teatro elige a la joven moderna, de clase alta o media alta, como tipo representativo de esas actividades. Hay que ser modernos proporciona un ejemplo:

SILVIA: Un poco después de salir la señorita, llamó el señorito Diego.

LEONOR: Sí, ya lo sé. Lo he visto. ¿Nadie más?

SILVIA: Sí. También ha telefoneado la secretaria de "La mujer emancipada" que le digan a la señorita que no se olvide de que el jueves a las siete es la junta.

LEONOR: ¿Y qué más?

SILVIA: Nada más... ¡Ah! Sí... Ha venido la cuenta de la modista.

LEONOR: ¿No se la habrás pasado al señor?

SILVIA: ¡Dios me libre! Sé mi obligación. He dicho que no estaba la señorita.

p. 6

La alusión a la participación de Leonor en una sociedad feminista contribuye a reforzar su imagen de muchacha moderna, pero el hecho de que sea irresponsable en sus gastos anula to-

do signo positivo. La conclusión que surge del diálogo es que la chica acude a esas reuniones simplemente porque es moda.

Una situación semejante se da en Han cerrado el portal:

MARISA: ¿Salió mi madre?

CURRO: Sí, señorita. Vinieron a buscarla. Estuvo esperando a la señorita, por si quería ir con ella.

MARISA: El banquete a miss Cambell en el Club de señoras ha durado hasta muy tarde. Hubo muchos discursos. Me hicieron hablar.

CURRO: Y la señorita habrá estado elocuente.

MARISA: Figúrate. "Labor de las madres españolas en la lactancia de sus hijos". El tema más indicado para una soltera.

p. 5

No parece muy serio el club de Marisa. La mala elección de conferenciantes y temas demuestra un escaso interés en lo que se va a escuchar. Como en el caso anterior, las reuniones son una excusa para el simple encuentro social.

En La razón del silencio, Patro cita al Lyceum club para dar una idea de la cantidad de mujeres que concurren al despacho de su marido:

PATRO:(...) Pues no digo na de las literatas... ¡Bueno, las literatas es que me congestionan! Como éste en cuanto ve unas faldas se gelatiniza, pues que nuestro despacho parece el Lyceum Club a la hora del té. ¡Del té que yo les doy siempre, eso aparte!

NEMESIO: ¡Que no sientes el feminismo!

PATRO: ¡Que tengo vergüenza!...

p. 23

La posible crítica se deshace porque Patro es una mujer dominante, incapaz de aceptar una posición opuesta a la suya y, además, sumamente celosa. Comete graves equivocaciones y esto le quita valor a sus juicios.

Esperanza está en desacuerdo con la vida que lleva su cuñada, en Literatura. El hecho de que Matilde concorra a un ateneo femenino le parece peligroso para la paz hogareña, pues lo ve como una forma de inmiscuirse en los asuntos del varón:

ESPERANZA: Pues como se deje llevar de ellos y de las señoras del Ateneo de Señoras que más parecerá otro ateneo de hombres

PACA: No lo crea usted... Si ése es el caso, que por presumir muy de mujeres, para que no se crea que por ser muy resabidas son unas marimachos, no hablan más que de labores y de cocina y del arreglo de la casa...

p. 694

Esperanza es una mujer de pueblo de muy reducidas luces, su opinión carece de importancia, pero Paca es la voz del sentido común en la obra y sus juicios aparecen como inapelables. Mujer de carácter tradicional, rechaza toda innovación que no entienda. De todos modos no critica abiertamente, se limita a exponer la inseguridad de unas intelectuales que, para no ser tomadas por feministas feas, bruecas e incapaces de ovidar un hogar, caen en el estereotipo contrario. Paca, que impone su voluntad sobre el marido y la hija, está perfectamente segura de su papel en el mundo y siente un ligero menosprecio por mujeres como Matilde que pretenden hacerse un hueco en el área de los hombres y generalmente terminan en un fracaso.

En La del manejo de rosas nos encontramos con una muchacha de la clase baja que semuestra orgullosa de haber ingresado en un ateneo feminista. Lo ha hecho como manicura, pero igual se siente partícipe de todas las actividades y trata de asimilar los conocimientos que se imparten:

CLARA: (Viste de señorita y trae un estuche de hacer

las uñas en la mano. Habla muy de prisa)Excelentes...

ESPASA: Eufóricos y longitudinales, Clarita. ¿Qué paralelo sigues?

CLARA: Al Ateneo feminista.

ESPASA: ¿Conseguiste plaza de manicura?

CLARA: La duda mortifica. ¿Dónde voy a ir que esté más en mi centro? Aquella es una casa decente y docente. Trabajo y aprendo. Me hago culta y me hago...tres duros muchos días, amigo Espasa. Ahora llevo mucha prisa, pero cuando regrese le voy a hablar de un tema precioso: "Las teorías onílicas [sic] y su influencia en el subconsciente". ¡Interesantísimo, Espasa, interesantísimo!

p. 8

Clara es el personaje cómico de la obra. Su desmedido afán de parecer moderna y el patético esfuerzo que hace por asimilar conocimientos para los que no está preparada, arrancan una sonrisa en el espectador, que le perdona fácilmente su pedante comportamiento gracias a la simpatía y el entusiasmo que pone en todos sus actos. Clara no ha sido creada para criticar al movimiento feminista sino para servir de contrapunto a la humilde y silenciosa protagonista: una señorita venida a menos.

Valentina, una de Las doctoras, está comprometida con el movimiento feminista y mantiene contactos con personalidades del extranjero. Un periodista acude a su casa para entrevistar a Miss Tártara Spring, una inglesa que preside la Liga de los derechos de la mujer:

REPORTERO: ¿Quiere usted decirme qué clase de derechos son los que defiende esta doctora?

VALENTINA: La igualdad de derechos entre el hombre y la mujer.

REPORTERO: Muy interesante. A iguales derechos, iguales deberes. (Irónico) Es decir que si llegara la ocasión, las mujeres también serían soldados de filas para defender a tiros la Patria.

VALENTINA: Las mujeres somos soldados, en efecto, pero lo somos para la defensa de la paz.

p. 27

El periodista repite una crítica común de los artículos del momento, según ya hemos visto.

En varias oportunidades hemos comentado la confusa ideología de Las doctoras. Su tema es el comportamiento de la mujer profesional. Se admira la dedicación a su trabajo, pero también se afirma que ese trabajo es causa de los fracasos de la pareja. Sin embargo sin él, la mujer abandonada caería en la miseria. El autor presenta una serie de posibilidades, él se decide por la esposa que abandona el trabajo y se dedica completamente al hogar, pero no deja de puntualizar que es una situación ideal no siempre posible.

Valentina y su marido forman una pareja atípica: ella mantiene la casa con su profesión y él vive feliz sin hacer nada. Esta relación está caricaturizada, sin embargo Valentina escapa a la burla. Es comprensiva, generosa y eficiente, y la defensa que hace de su hermana abandonada con un niño no puede tomarse más que en serio.

Tampoco hay una crítica al movimiento feminista. Esas mujeres ensimismadas en los objetivos de su lucha pueden hacer un alto para acariciar al hijo del protagonista. Son capaces de transmitir ternura, no han perdido sus atributos femeninos y hasta Fernando, que se burla de todo feminismo, comienza a respetarlas.

La feminista de Siete puñales resulta grotesca:

VILLAYERDE: (...) ¡Nada más que esto! Doña Tremedal Veniegra, literata, directora de esa revista tan

notable que se titula "El sexo fuerte"

p. 64

La periodista va a entrevistar a Sagrario, una famosa actriz:

TEMEDAL: Villaverde fue tan amable que me trajo a verla. Si no hubiera venido yo sola. Necesito una charla con usted para "El sexo fuerte" Ya comprenderá que una revista femenina...

ALBORNOZ: ¡Sí yo creí que eso era algo de boxeo!...

TREMEDAL: ¡Qué disparate! El sexo fuerte somos nosotros.

VILLAVERDE: ¡Seguro! A usted se le notan los bíceps (Nuevas risas)

TREMEDAL: Me es igual. Rían que yo soy intrépida para las bromas y mantengo mi lema: "Todo de la mujer, por la mujer y para la mujer" (A Sagrario) Usted es una triunfadora, y es imprescindible que charlemos. El voto femenino, el Parlamento, los altos cargos, la educación física, la educación psíquica... Dígame usted qué opina sobre todo esto.

SAGRARIO: (Espantada) ¡Por Dios! ¿Qué voy, yo a decirle? A mí, sacándome de las comedias... Aparte de que ahora no tengo tiempo.

TREMEDAL: No importa. Usted me dará su retrato. Yo observaré, y sin palabras sacaré la interviú. Es mi especialidad. Hablaré por usted, pensaré por usted... Me he impuesto la misión de pensar por todas las mujeres españolas. España me lo agradecerá algún día.

p. 65

Tremedal se adecua perfectamente al estereotipo usado: fea, intransigente y obsesionada con su misión. Su breve intervención no tiene otra finalidad que divertir al público con una caricatura cruel de la feminista.

Sin embargo en su actuación hay un detalle que puede interesar. Uno de los impedimentos que se ponen para negar la igualdad de derechos a la mujer es su exclusión del servicio militar -los

periódicos y obras como Las doctoras lo confirman-. Tremedal, consciente de este punto débil, pretende anular la crítica con una obra teatral cuya ideología es favorable a la incorporación de cuerpos femeninos en el ejército, pero su iniciativa será considerada como un absurdo:

TREMEDAL: Su obra. No la he visto, pero me gusta. Es avanzada, ¿no? Eso me entusiasma. Necesito leerle un drama.

MIGUEL: (Con un respingo) ¿Cómo?

TREMEDAL: "Eva en las trincheras" algo simbólico. La mujer se arma y acude al combate..., porque tenemos que acudir, créalo usted.(...)

p. 67

Como vemos, las actividades relacionadas con la lucha feminista son recibidas, la mayor parte de las veces, con indiferencia, recelo o despectiva tolerancia. Sin embargo, una vez conseguidos los derechos, estos logran pronta adhesión. Vaya usted con Dios, amigo, proporciona un claro ejemplo.

La señá Elvira busca un empleo para su sobrina. El dueño de la empresa no quiere tomar a la chica porque desea un mucha chito para cumplir la función de botones, sin embargo la tía utiliza un argumento que lo desarma:

SEÑOR MARCELO: El negocio no da más de sí. Sobre que llevar las cartas no son cosas de chicas, sino de chicos.

SEÑÁ ELVIRA: Y qué más da un botones que una presi-lla. ¿No hemos quedao en que hoy la mujer sirve pa to?

p. 9

5.5.- Críticas al feminismo

El periodismo de la época fluctúa entre el rechazo y el apo-

yo a los movimientos feministas; el teatro presenta una mayor falta de equilibrio. Salvo en Encadenadas, pieza de 1930, en la que un hombre trata de convencer a su mujer para que participe activamente en una organización de este tipo, no aparecen obras que consideren positiva la actuación femenina en el citado campo. La asistencia a ateneos recibe algo más de simpatía, porque la educación se ve como un bien deseable; la incorporación al mundo del trabajo es aceptada y hasta aplaudida, y no hay obras que se opongan con firmeza a la concesión de derechos civiles y políticos, a lo más, ligeras sátiras. Pero el feminismo es, por lo general, resistido.

Quizás no extrañe tanto si tenemos en cuenta opiniones de personalidades tan respetadas en el momento como la de don Gregorio Marañón. En unas notas suyas que, a modo de prólogo, acompañan a la comedia dramática de 1932, Carmen y don Juan, leemos lo siguiente:

La mayor revolución y la más típica de nuestro tiempo es precisamente esta: la conquista de la dignidad de su sexo que está haciendo la mujer, fenómeno trascendente, mucho más que los mayores cataclismos políticos y económicos, si bien oscurecido por la tontería de la mayor parte de las mujeres feministas. A manos de las mujeres auténticas antifeministas, aquellas para las que el progreso de su sexo consiste en ser más mujeres cada vez, se extinguirá por asfixia la razón bravucona del tenorio.(...)(23)

Marañón aplaude la aparición de una mujer más adulta y responsable, pero también rechaza el feminismo al que reduce a la imagen tópica de la hembra furiosa e intransigente, decidida a convertirse en varón. Su aportación es otro capítulo en la larga polémica entre feminismo y feminidad.

En ¡Todo para ti! encontramos un reflejo de esta polémica.

Gemelo desea casarse con Helisebarda, una feminista con mucho dinero que se cree la reencarnación de Viriato:

GEMELO:(...) Que ayer en el Ateneo, hablé del caso de usted... sin nombrarla por supuesto. Le dije que se trataba de una amiga mía...

(...)

HELISEBARDA: ¿Y qué?

GEMELO: Pues me dijo que el modo de castigar los excesos y violencias de los guerreros anteriores a la Era Cristiana consistía en su reencarnación en mujeres de la época actual, y que si en estas reencarnaciones no daban muestras de un acendrado feminismo eran castigados a reencarnar de nuevo en animales de las especies más humildes.

HELISEBARDA: ¡Qué horror!

GEMELO: Me dijo que merced a revelaciones hechas recientemente por el filósofo ateniense Diógenes Apoloniata, el espíritu de Publio Cornelio Escipión, que vivió a comienzos de siglo en el enteco cuerpo de una sufragista inglesa, anida ahora en la inmundicia grasa de un cerdo de raza extremeña que obtuvo aquí en Madrid, un segundo premio en la última exposición de ganado.

HELISEBARDA: Un cerdo Escipión Emiliano

GEMELO: ¡Y un segundo premio nada más! Yo le dije a Voconio Postumio: ¿qué debo aconsejar a mi querida amiga Viriato? Y él me repuso: que sea muy mujer, muy femenina; que limpie su espíritu de erudiciones y filosofías; que abra su corazón a los efluvios de la naturaleza; y si es soltera aún, que llame al amor y se entregue rendida...

pp.530-31

La intención de la obra es hacer reír con la invención del pícaro Gemelo, pero la oposición entre la militancia en el feminismo y la feminidad de la mujer es un lugar común que recoge en el ambiente.

Las respuesta de una conocida actriz -Loreto Prado- a una encuesta publicada en un periódico femenino, puede resumir la pos

tura de muchas mujeres de la época:

-¿Díctaría usted, Loreto, leyes feministas?
 - Mire usted, yo no entiendo de esto del feminismo.
 A lo mejor resulta que las feministas tienen razón,
 pero yo, la verdad, no lo acabo de comprender... Las
 mujeres, a lo suyo, a lo nuestro: a la casa, al marí
 do, a los hijos. (24)

La vida de la actriz no es tan tranquila. Su dedicación al teatro hace que escape de la imagen idílica que pone como modelo, pero esto no tiene tanta importancia como su confesión de que no conoce ni comprende el feminismo. El desconocimiento de los objetivos, la imagen de extremismo que viene del extranjero y, sobre todo, el miedo a ser considerada ridícula o monstruosa, alejan a la mujer de todo movimiento reivindicador de sus derechos.

El teatro refleja esta situación en tonos atenuados, como corresponde a una polémica que nunca abarcó grandes sectores ni llegó a tener momentos de beligerancia. Una crítica de Michael Mc Gana para Cinco lobitos puede servir a la mayoría de los estrenos que tocan este tema:

(...) the Álvarez Quintero brothers presented their views on the feminist movement, which was winning its first victories in Spain at the time.(...)
 Although the play contains no direct attack on the advocates of women's rights -such an unchivalrous attitude would have conflicted too greatly with the brothers' native galanterie- the whole subject is treated with a humorous disdain and condescension which are a clear index of the Álvarez Quintero's incomprehension of the problem. (25)

NOTAS

- (1) "Situación en España desde la República hasta hoy (1931-1978)"; conferencia de constitución de la Unión de Mujeres Republicanas Revolucionarias, Madrid, marzo de 1978. Cita do por Anabel González en El feminismo en España, hoy; Colección Biblioteca Promoción del Pueblo, Zero ZYA, Bilbao, 1979, (Segunda parte, documentos)
- (2) JUAN, Dolores de; "De feminismo", Boletín de la Institución Teresiana, Año XVIII, Madrid, diciembre de 1931, p. 41
- (3) JUAN, Dolores de; obra citada, p. 43
- (4) FEIJOO, Benito; "Defensa de las mujeres", discurso XVI, Teatro crítico universal, Imprenta Francisco del Hierro, Madrid, 1729, pp. 331-400
- (5) ARENAL, Concepción; "La educación de la mujer", informe presentado en el Congreso Pedagógico Internacional de 1892. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, 1892, p. 305. Citado por Rosa María Capel Martínez en El sufragio femenino en la Segunda República española, Universidad de Granada, 1975, p. 89
- (6) TORTILÁN, Sofía; Páginas para la educación popular, Madrid, 1877. Citado por Estrella de Diego; "Prototipos y antropotipos de comportamiento femenino a través de las escritoras españolas del último tercio del S. XIX", en Literatura y vida cotidiana, Actas de las cuartas jornadas interdisciplinarias organizadas por el seminario de estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, Zaragoza, 1987, p. 237
- (7) "Por qué son bellas las mujeres"; Diario español, 10 de enero de 1906, p. 2
- (8) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; Feminismo, feminidad, Renacimiento, Compañía iberoamericana de publicaciones S.A., 1930, p. 13
- (9) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; obra citada, p. 16
- (10) SASSONE, Felipe; "La mujer en el aire", ABC, 1 de junio de 1932, pp. 3-4

- (11) SASSONE, Felipe; "La mano que mueve la cuna", ABC, 6 de diciembre de 1933, p. 3
- (12) MARSILLACH, Adolfo; "La fealdad femenina", ABC, 13 de septiembre de 1931, p. 24
- (13) CAMPO ALANGE, María Laffite, condesa de; La mujer como mito y como ser humano, Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1961, p. 60
- (14) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; La mujer moderna, Renacimiento, Compañía iberoamericana de publicaciones, S.A. Madrid, 1930, p. 18
- (15) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; obra citada, p. 68
- (16) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; obra citada, p. 77
- (17) MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; obra citada, p. 55
- (18) BUENO, Manuel; "España femenina", ABC, 19 de mayo de 1933, p. 3
- (19) MARAÑÓN, Gregorio; Tres ensayos sobre la vida sexual, Biblioteca Nueva, Madrid, 1927, pp. 92-94. Citado por Mary Nash; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos, Barcelona, 1983, p. 66
- (20) CONNELLY de ULLMAN, Joan; "La protagonista ausente. La mujer como objeto y sujeto de la historia de España", en La mujer en el mundo contemporáneo. Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de estudios de la mujer, 1981, p. 42. Edición de María Ángeles Durán.
- (21) CONNELLY DE ULLMAN, Joan; obra citada, p. 42
- (22) HERALDO DE MADRID, 28 de octubre de 1924, p. 4
- (23) MARAÑÓN, Gregorio; "Más sobre Don Juan", en Manuel Villaverde: Carmen y Don Juan, La Farsa, nº 311, 26 de agosto de 1933, p. 6
- (24) "¿Qué haría usted si fuese dictador?", en Fémica, nº 1, 1929, p. 12. Citado por Geraldine Scanlon: La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974, AKAL, Madrid, 1968, p. 157
- (25) MC GAHA, Michael; The Spanish Theatre during the Second Republic, 1931-36, University of Texas at Austin, 1970, p. 171

ALGUNAS CUESTIONES RELACIONADAS CON
LA CONDUCTA DE LA MUJER

1.- La doble moral	828
1.1.- Resignación ante el sistema	828
1.2.- Aceptación	830
1.3.- Rebeldía	838
2.- Las convenciones sociales	854
2.1.- El chisme	855
2.1.1.- Indiferencia o desprecio	855
2.1.2.- Temor	858
2.2.- La calumnia	868
2.3.- El cuidado de las formas	871
2.3.1.- Durante el noviazgo	872
2.3.1.1.- La fuga	874
2.3.2.- En la viudez	880
2.3.3.- La apariiencia de la riqueza	882
3.- La honra	884
3.1.- Valor de la honra	884
3.1.1.- Aspecto físico o moral	884
3.1.2.- Aspecto social	890
3.2.- La honra en la vida de la mujer	893
3.2.1.- Su conservación	893
3.2.1.1.- Por decisión personal	893
3.2.1.2.- Por intervención del destino	896
3.2.2.- Su pérdida	899
3.2.2.1.- Por pasión o interés	899
3.2.2.2.- Por generosidad	901

3.2.3.- Su rehabilitación	904
3.2.3.1.- Reparación por el matrimonio	904
3.2.3.2.- Otros medios de reparación	911
3.3.- La honra en la vida del varón	912
3.3.1.- La vigilancia	915
3.3.2.- El castigo	916
3.3.3.- La indiferencia	924
3.3.4.- La sensatez	926
3.3.5.- La codicia	930
3.3.6.- La generosidad	932
3.4.- Tres puntos de vista frente al problema de la honra	934
3.4.1.- <u>La culpa es de Calderón</u>	934
3.4.2.- <u>La frontera</u>	944
3.4 3.- <u>Eva Quintanas</u>	955
- Notas	966

El eje fundamental de este capítulo es el influjo de ciertos elementos de la cultura en la vida de la mujer. Estos -doble moral, convenciones sociales y honra- están íntimamente ligados con el concepto del honor.

Julian Pitt-Rivers, que estudia su influencia en la vida de los pueblos del Mediterráneo lo define así:

El honor es el valor de una persona para sí misma, pero también para la sociedad. Es su opinión sobre su propio valor, su reclamación del orgullo, pero también es la aceptación de esa reclamación, su excelencia reconocida por la sociedad, su derecho al orgullo. (...) Así pues, el honor proporciona un nexo entre los ideales de una sociedad y su reproducción en el individuo mediante su aspiración a personificarlos. Como tal, entraña no sólo una preferencia habitual por un modo de conducta determinado, sino también el derecho a determinado trato a cambio. (1)

La forma de concebirse y de manifestarse de este honor que está presente en todos los núcleos humanos varía según las épocas, las regiones y las clases sociales.

Con respecto a las relaciones honor/honra, tan sutiles y que han originado abundantes estudios, aquí serán dejadas de lado. No es éste un trabajo especializado y sólo pretende mostrar la visión que una sociedad da de sí misma a través del teatro. Los dos términos se usarán indistintamente.

El honor presenta muchas facetas, pero las más interesantes se refieren a la interdependencia entre lo personal y lo social. Volvamos por un momento a la investigación de Pitt-Rivers:

Existe casi una paradoja en el hecho de que, mientras que el honor es un atributo colectivo compartido por la familia nuclear, también es personal y dependiente de la voluntad del individuo; el honor individual se deriva de la conducta individual, pero produce conse-

cuencias para los otros que comparten el honor colectivo con ese individuo. La diferenciación moral a que ya nos hemos referido está en relación, naturalmente, con la diferenciación práctica de la función dentro de la familia, de modo que se disfrutarán diferentes criterios de conducta según el sexo y la edad y son complementarios como manifestación activa y pasiva del mismo principio. La fortaleza en los muchachos y la vergüenza sexual en las muchachas son las cualidades morales de mayor importancia a ese respecto y dejan de serlo un poco con el aumento de la edad. Pero van combinadas en el concepto global del honor correspondiente a la familia entera, que se deriva en distintas formas de la conducta de sus diferentes miembros. (2)

De la diferencia sexual señalada en el párrafo citado parte el fundamento de la doble moral, primero de nuestros apartados. Las posturas de los personajes femeninos estudiados aquí se agruparán en tres secciones: a) aceptación y transmisión de las costumbres tal y como están -Juanito Arroyo se casa-, b) disconformidad que termina en resignación -Han cerrado el portal, la culpa es de ellos-, c) rebeldía y lucha que, a pesar de todo también termina con la resignación frente a lo inmodificable -Tu vida no me importa, Tú, el barco; yo el navegante...

La mujer que lucha por una posición en el mundo es la que más interés tiene en un juicio equitativo por parte de la sociedad. Generalmente se termina dándole la razón, pero cuando hay tensiones o conflictos de intereses, salvo raras excepciones como en Venancia, la pitonisa, ella es la que cede frente al varón. Esa entrega es libre y voluntaria y nace de la convicción de que la mujer es abnegada y sacrifica sus conveniencias y principios por el bien de quien de ella depende. Es fácil que tome una decisión así ante hombres débiles, inconstantes, incapaces de afrontar la vida por cuenta propia, aunque en temperamen

to sean prepotentes y hasta tiranos, porque ella es la que ampara, la que cuida, en resumen: la madre.

Las normas de conducta que nacen de la idea de honor son codificadas por cada sociedad; a veces se esclerosan y no se mueven con la rapidez de otros factores culturales. Quedan como algo vacío y sin sentido, pero con peso de ley. Cuanto más cerrado sea el grupo, más se acentuará esta faceta negativa.

El cumplimiento de los imperativos sociales -no morales- es vigilado por la colectividad y aunque la tradición señala a la mujer como principal productora del chisme, en la mayoría de las obras estudiadas la responsabilidad recae en los dos sexos. En Pluma en el viento o El escándalo, los varones son tan crueles e injustos a la hora de destruir una honra como las mujeres.

La diferencia se establece en relación con el objeto del chisme o la calumnia: la mujer es la más expuesta por la especial atención que merece su conducta sexual. Así hay convenciones que deben seguirse durante el noviazgo, el matrimonio, la viudez. Algunos personajes las aprovechan en beneficio propio, como veremos en el apartado de la fuga.

El miedo ante "el qué dirán" es compartido por los dos sexos. Se liberan de él quienes tiene en sus manos otros factores de poder que contrarrestan esa presión: jerarquía social, dinero, fuerte personalidad, juventud, belleza.

Hay una faceta especial que afecta al varón: el temor al ridículo. Está relacionado con su comportamiento sexual y el de las mujeres de su entorno, en especial la esposa. En esto el hombre manifiesta una preocupación tal que estructuralmente se la usa como detonante de la comicidad. Así en La culpa es de Calderón.

En el apartado que tiene por objeto a la honra en particular nos encontramos nuevamente con las intrincadas relaciones entre lo personal y lo social, lo físico y lo moral.

A la concepción más tradicional se refiere Francisco Aguilar Piñal cuando define la honra en el teatro de García Lorca como "un complejo sentimiento de dignidad familiar ante la sociedad, cuyo peso recae sobre la conducta sexual femenina"⁽³⁾

Desde esta perspectiva se la encadena exclusivamente a la virginidad o castidad; el concepto se empobrece porque se deja de lado la responsabilidad que entrañan los propios actos y se termina aceptando como valiosas a personas que no lo son, únicamente por haber tenido más suerte que otras en sus relaciones, como sucede en Dofia Herodes, Bodas de sangre o La hija del tabernero. Muchas mujeres son conscientes de la pobreza de un honor basado en circunstancias físicas exclusivamente, como en Las doce en punto, Proa al sol, Al margen de la ciudad, Marce-des, la Gaditana o ¡Tómame en serio!. Algunas se asientan en el contenido moral, como en Mi vida es mía o en Como tú, ninguna. En Yerma o en Matilde, de La prima Fernanda, domina el clan familiar, el orgullo de casta.

Es frecuente que el término encierre una amalgama de significados difíciles de deslindar y que abarcaría a todo lo anterior. El personaje lo asimila en forma de intuición, se adhiere a él y lo defiende como parte intrínseca de su ser; así ocurre en Venancia, la pitonisa, El amo, La serrana más serrana.

La mujer soltera renuncia con cierta facilidad a la honra si ésta entra en conflicto con el amor. Si la ha asumido en relación con su restringido aspecto físico, terminará por no darle importancia, aunque luego vuelva a atribuírsela, sobre todo si tiene hijas, como en María "la Famosa", Sevilla la mártir, Co-

mo los propios ángeles o La Marquesona. Ahora bien, si tiene de la honra una idea semejante a la que se da para la del varón y cree que depende de su conducta global, la defiende con más fervor. Julia, en Venancia, la pitonisa, no vacila al rechazar el amor del hombre que se ha atrevido a dudar de la honorabilidad de sus actos.

Para la muchacha que la ha perdido, la reparación llega por el lado de una boda -ya lo habíamos visto en el apartado del matrimonio como solución social-. Así ocurre en El divino impaciente, Cuidado con el amor, Marquesa de Cairsan o Papá tiene un hijo. El recurso es caricaturizado en muchas obras: La Oca, La viudita se quiere casar, ¡Zape!, etc. Son varias las que rechazan este camino por dignidad -La casa del olvido, Eva Quintanas, La frontera, El Tío Catorce, Papeles o ¡Me sacrificaré!- aunque la mayoría termina casándose por amor.

La familia, y en especial el varón se preocupan principalmente por el aspecto físico - la virginidad o la castidad dentro del matrimonio-. En caso de una falta se da un contrapunto entre intransigencia y sensatez, y los protagonistas oscilan entre la violencia y el perdón, como en He encontrado una hija. Pero el castigo violento se utiliza sobre todo en la vertiente paródica, verdadero hallazgo de la época.

REFERENCIAS ESTADÍSTICAS

Aunque los tres aspectos estudiados están estrechamente relacionados y de uno de ellos -la honra- nacen los otros dos, se los ha separado por razones de orden y claridad.

Para el apartado que estudia la incidencia de la doble moral sexual se utilizan ejemplos extraídos de 29 obras.

Las convenciones sociales ofrecen más variedad, tanto en temas como en el tratamiento de los mismos; 68 piezas brindan el material para las citas.

Como adelantábamos, la importancia de la honra priva sobre los grupos anteriores, no sólo porque más obras aporten ejemplos, en este caso 88, sino porque puede ser tema principal, eje de la intriga.

LA DOBLE MORAL

1.- Moral sexual y libertad de acción

En varias obras los personajes femeninos -y también los masculinos aunque con menos frecuencia- toman conciencia de la débil posición de la mujer frente a una sociedad que la juzga con diferente criterio que al hombre. Normalmente los puntos claves se dan en el plano de la moral sexual, pero su radio de influencia se extiende hasta afectar en los grupos más reaccionarios a la simple libertad de acción.

1.1.- Resignación ante el sistema

En La culpa es de ellos, Araceli, que ha pasado buena parte de su vida en un convento, se encuentra en una visita con Lorenzo, se enamoran y por él abandona la idea de hacerse monja. Reintegrada a la casa de su abuela y mientras espera que llegue el momento de la boda, se enteró de que a su novio le han atraído otras mujeres además de ella. Esta revelación le produce un tremendo desencanto y está a punto de cancelar el matrimonio. Lorenzo es el único hombre de su vida y ella hubiera querido reciprocidad, pero es sólo una de tantas, aunque sea la preferida. Su abuela toma cartas en el asunto:

MARQUESA: Pues, hija, es ganas de armar una tempestad en un vaso de agua.

ARACELI: ¿Es que no tiene importancia?

MARQUESA: En absoluto

ARACELI: ¿No es censurable en ellos lo que en nosotras lo sería?

MARQUESA: Mira, hija de mi alma, yo siento mucho quitarte ilusiones; pero como has vivido dentro de un fanal, no hay más remedio que presentarte la rea

lidad tal como es. Por tradición, por costumbre, por lo que sea, el hombre disfruta de una libertad que hasta hoy no hemos tenido las mujeres... Y Dios quiere que no la tengan nunca. Al casarse, ellos quieren ser para nosotros el primer amor..., y nosotras tenemos que conformarnos con ser para ellos el último. Esta es tu suprema aspiración al unírte a un hombre. Y si consigues que el porvenir sea tuyo, y nada más que tuyo, no te preocupe el pasado. El pasado no existe. Se lo llevé el tiempo.

p. 58

Araceli, que se ha criado en otro ámbito, no comprende por qué lo que en ella sería grave falta no lo es en su novio. La respuesta está, según su abuela, en la tradición que dictamina lo que es socialmente aceptable para unos y otras.

Araceli juzga la situación desde la ética y por eso la dictomía no sólo le resulta incomprensible sino también injusta. Y la realidad lo es, según reconoce la marquesa; los hombres gozan de una libertad que a las mujeres se les niega, pero eso es algo inamovible. Está de acuerdo con que la mujer debe mantener una sobria conducta, en cuanto al hombre, parece resignarse ante una situación sin modificación posible.

Pero la marquesa, que tolera el pasado, el menos pide un cambio de conducta para el futuro. Dentro del matrimonio, la fidelidad es un deber tanto de la mujer como del varón.

Las restricciones sexuales no incomodan a Araceli pero sí la falta de reciprocidad. Contra ella se va a rebelar también Marisa en Han cerrado el portal:

MARISA: (...) ¡Qué triste todo esto! ¡Qué triste y qué injusto para nosotras! A la mujer se la exige ser pura como el rayo de luz. El hombre, en cambio, ¿qué importa que haya rodado de charco en charco,

hasta encenagarse? Con un baño de higiene, limpio del todo. ¡Y así hemos de aceptarlos, y así venís a ser padres de nuestros hijos, y así seguiréis inculcándoles, cuando ellos sean hombres, la idea de que lo que mancha en la mujer, resbala en vosotros sin dejar huella! ¡Qué horror! ¡Qué horror tan grande y qué copa de amargura para nosotras, que siendo puras, tenemos forzosamente que habituarnos a vuestro sabor a cieno como si fuera de mieles o agua de limpio manantial!

p. 46

Marisa agrega a la injusticia que crea la existencia de una norma distinta para hombres y mujeres la idea de que esa situación se perpetúa alegremente de padres a hijos. Ella querría romper esa cadena, pero le parece imposible un esfuerzo aislado contra un modelo cultural de tanto arraigo.

Como Araceli, terminará aceptando las pautas tradicionales con la ilusión de poder labrar un futuro adecuado a sus principios ya que el pasado no tiene posibilidad de cambio.

1.2.- Aceptación

Araceli y Marisa con su actitud resignada perpetúan un estado de cosas con el que no están de acuerdo, pero otras mujeres no son sólo activas transmisoras sino abiertas defensoras de esta tradición. Pasemos a un ejemplo:

El protagonista de Juanito Arroyo se casa es uno de los tipos masculinos más reprobable. Su pasado se adorna con varias amantes abandonadas, algunas con hijos. Cuando se encuentra con una bella y riquísima heredera, se aboca a los preparativos de la boda. Unas mujeres quieren impedirla; otras, a pesar del daño recibido, lo ayudan.

Para que no pueda interferir, hace que una de sus últimas conquistas, madre de un hijo suyo, se case con otro hombre, tapando un engaño con otro.

A pesar de sus precauciones, la historia de sus aventuras llega a los oídos de la familia de la novia y esta vez es el padre el que se opone a la boda. Su mujer lo defiende, entre otras cosas porque lo encuentra simpático y juzga como simples ligerezas el profundo daño que ha provocado, sencillamente por que no es a ella a quien le ha tocado sufrirlo. A doña Ana no le conmueven las víctimas, más aún, menosprecia a las mujeres que creyeron en Juanito y reprueba su conducta, absolviéndolo a él. Don Alicia sí ve la catadura moral del futuro yerno y le indigna la permisividad de su esposa:

DOÑA ANA: ¿Qué hombre habrá que vaya limpio de culpa al matrimonio?

DON ALICIO: Mira, Ana; no compares, por Dios, las locuras propias de la juventud con las villanías de quienes deshonran mujeres para abandonarlas. ¡Y esto es lo peor de todo!

DOÑA ANA: ¿Qué?

DON ALICIO: El ambiente propicio que encuentren; la disculpa indirecta, pasiva, que la sociedad presta a tales hombres. Se le ríen por travesuras las infamias; se le cuentan los atropellos como glorias... La misma justicia, ¿cumple con su deber? ¿Oye nunca los gritos y los sollozos de las pobres víctimas? ¡Esto es lo peor de todo!

p. 6820

El discurso de don Alicia es un modelo de sensatez y responsabilidad, sin embargo la obra toma partido por Juanito que convence a la novia de que si había sido un calavera se debía a no haberla conocido antes. No extraña que la muchacha le

crea, sus conquistas anteriores también lo habían hecho. Terminan casados en una ceremonia que se lleva a cabo en la calle, por la noche y que hace dudar de su validez.

Según parece, Juanito podía interrumpir en cualquier momento su vida disipada e incorporarse a la sociedad como un hombre honorable; sólo dependía de su voluntad, pero muy distinto tratamiento recibe en esa misma sociedad la mujer que ha convivido con un hombre, y más si hay algún hijo extramatrimonial.

En ¡Me sacrificaré!, Julia le confiesa a su hermana que el novio la ha abandonado y está embarazada. A Casta le indigna la desaprensión del hombre:

CASTA: Y a lo mejor... tan tranquilo... Bueno. Es que esto del cariño es una sociedad indecente... ¡Mire usted que es grande!... A la hora de liquidar, al hombre las alegrías... a la mujer..., lo dejado de cuenta... (...)

p. 23

No todos los varones se hacen eco de la equidad de don Alio, lo más seguro es que quieran mantener sus privilegios. En La señorita mamá, Amelia recibe un trato discriminatorio por parte de su hijastro, que impide una aventura de la mujer pero acepta como moneda corriente las continuas de su padre:

AMELIA: Cualquiera diría que su padre es un marido modelo y no es más que un libertino..., la florista, la vecina del tercero, la señora de Gondrecourt...

JORGE: ¡No es lo mismo!

AMELIA: ¿Por qué?

JORGE: Porque él es hombre y usted mujer.

p. 39

Todo parece tan obvio que no necesita dar más explicacio-

nes. Y es que no sólo se acepta el pasado del hombre por más tortuoso que sea, como algo natural, sino también sus infidelidades después de casado. Al menos así lo hacen Máximo y Nislo en La moral del divorcio

MÁXIMO:(...) Tú sabes que aparte de mi infidelidad... disculpable como todas las infidelidades de los hombres me he comportado siempre con la mayor corrección.

NISLO: Eso, sí... Y cuando las cosas se hacen de un modo correcto... Se trata de mi hermana, y no dirás que yo nunca te he censurado. A mi hermana no le ha faltado ninguna consideración de tu parte. Una infidelidad cuando no se compromete uno demasiado en cuestión de intereses sobre todo, no quiere decir nada. Las mujeres no saben lo que les favorece en ocasiones la comparación con... las otras.

p. 997

Ninguno de estos cínicos personajes hablaría tan a la ligera si fuese la esposa y hermana la que intentara favorecer a su marido con una comparación semejante. Y por cierto que Paulina no tiene la amplitud de criterio de los hombres que la rodean y apela al divorcio, aunque no llegará a él.

El protagonista de Las dichosas faldas es un tenorio consuetudinario que descansa en que, por principios, su mujer no actuará como él.

PACO: (...) Que yo habré hecho unas cuantas gansadas, y habré tenido por ahí cuatro tonterías, pero, óyelo bien, no he querido a ninguna, ¡a ninguna, más que a ti! Que ese orgullo pues tenerlo. ¿No te alegra eso?

MANOLA: Ya lo creo. Como que estoy pensando en darte una alegría parecida.

PACO: ¡Caray! Oye, tú, no, eso, no, porque...

MANOLA: Hacerle cara a toco el que me parezca bien, pero quererte a ti más que a ninguno. ¡Ya verás qué gusto!

PACO: No, Manola; no es lo mismo una mujer que un hombre.

MANOLA: Ya lo sé. A una mujer se le hacen cincuenta perrerías, y llora y se repudre, y se tie que aguantar; pero se le hace una a un hombre y la paliza, el tiro, la puñalá, ¡claro!... Ahora que el aguante de una mujer también se acaba. No lo olvides.

PACO: Sí que lo olvido, que tú no pues hacer nada malo.

p. 37

Paco está muy seguro de que su mujer "no puede hacer nada malo", pero si él considera un mal la infidelidad, ¿por qué la practica? Aparentemente porque sabe que como hombre es impune, mientras que a la mujer hasta le puede costar la vida, según el antiguo código del honor:

En Adén o El drama empieza mañana, Rosa María y Alberto viven juntos aunque no están casados. Él la engaña reiteradamente y hasta tiene un hijo con una empleada de la casa. Accidentalmente se entera de que su mujer le había sido infiel en una oportunidad. A partir de ese momento todas son vejaciones para Rosa María sin detenerse a pensar en su propia conducta, mucho más reprochable. Para él sus traiciones y el abandono de su hijo no pesan; es el único que se cree con derecho a reprochar. La mujer se reconoce como culpable y acepta el castigo. Un castigo que para ser justo tendría que alcanzar a los dos miembros de la pareja, pero que aquí es unilateral.

Esta disparidad no es un producto irreflexivo de la sociedad, el Código Civil de 1889 en su artículo 105 estipula que el adulterio de la mujer será causa de separación en todos los casos, mientras que el de un marido sólo cuando de él resulte escándalo público o menosprecio notorio para la esposa.

Alberto sólo veía los errores ajenos. Como él, pero con características grotescas, en Papá tiene un hijo, se dan explicaciones pseudocientíficas para justificar la infidelidad:

DON PATRICIO: Sí... Lo ha dicho Freud o Freud o Fred, o como se llame... Da la explicación. Verás... Dice: "que los hombres maduros -los viejos, como yo- necesitamos una 'cómplice' muy joven" ¡Como ella! (...)

ROSITA: Sí, sí..., que los maduros las prefieren verdes.

DON PATRICIO: ¡Exacto! Pero eso no creas tú que afloja el lazo sagrado que nos tiene atados a tu madre y a mí. Ello es, simplemente, lo que se llama "tocar por las afueras"

p. 18

La incomprensiva esposa no acepta la excusa ni con el aval de Freud, lo que da pie a cómicos enredos.

El protagonista de Manola-Manolo vive una difícil peripecia: un amigo le hace creer que su esposa está convirtiéndose en varón. Ella les sigue la corriente para saber hasta dónde llegan.

Un día Manola descubre que su marido cede a los coqueteos de la enfermera. El primer impulso del infractor es de temor, pero pronto se repone; si su esposa es un hombre pensará como tal y aceptará su punto de vista:

GREGORIO: No; si no es más que un pequeño alivio de luto. Ya comprenderás: la vida se impone. Ahora que eres hombre sabrás hacerte cargo.

MANOLA: Sí, sí.

GREGORIO: ¡Claro! Como que a todas las mujeres les convendría mucho ser hombres, aunque no fuese más que un ratito, para no tomar las cosas tan a pecho.

p. 71

El supuesto cambio de sexo logra una de las comedias más

divertidas de la época, pero no que Manola modifique su modo de pensar.

Sin embargo muchas son las mujeres que no sólo acompañan con su simpatía y complicidad las irresponsables aventuras del varón, como hacía la suegra de Juanito Arroyo se casa, sino que defienden a ultranza los principios de la doble moral.

Doña Eladia, la mujer poderosa de El atajo, es un buen ejemplo. Su hijo ama a Rosa, muchacha de las mejores del pueblo, pero empobrecida. Su hija ama a Tomás, hermano de Rosa. Cuando llega la ruina para los dos, Doña Eladia le ofrece casa a la chica, pero no al muchacho, porque podría poner en lenguas el honor de su hija. También el de Rosa estaría en entredicho, pero a ella no le importa más que el de su casa:

DONA ELADIA: (...) A lo mejor os quedáis en la calle. Por eso mi casa está a tu disposición y por muchos años... Pero a la tuya sólo. Porque figúrate lo que diría la gente de María si Tomás también fuese...

ROSA: ¿Y de mí no, habiendo que Pedro...?

ELADIA: ¡Bah! ¡Pero un hombre no pierde nunca! (...)

p. 36

Y en Divinas palabras, cuando la turba encuentra a Mari-Gai la cometiendo adulterio, una muchacha, haciéndose eco del sentir general, pide la libertad para el hombre, sólo por serlo y por eso estar exento de culpa. La mujer sí deberá ser castigada:

UNA KOZA: Que se vaya libre. El hombre hace lo su yo. En las mujeres está el miramiento.

p. 74

En La marimandona, Linda, que había sido abandonada con una

nija, vive espléndidamente gracias a un amante. Cuando la madre se entera, interviene para obligar a que el seductor se case y el amante se retire. La vida de la mujer queda trastocada, pero lo acepta porque las intenciones de su madre tienen un fundamento moral.

Tiempo después Linda va al pueblo y se encuentra con que su hermano tiene por amante a la criada. Ve reflejado su propio caso de mujer engañada en la pobre chica y recurre a la alta moralidad de su madre para que tome cartas en el asunto y case a los jóvenes. Pero ahora la actitud es totalmente distinta a la que ella esperaba: se despide a la criada y se manda al chico a otra ciudad para que no tenga que asumir ninguna responsabilidad:

LINDA: Pero ¿qué es esto?... ¿Qué dicen ustedes?... Pero ¿es esa la única forma que ven de arreglarlo todo?

PAZ: Pues claro que sí. ¿Qué otra hay? ¿Qué otra puede haber?

LINDA: La única que cabe en un caso como este: casarlos.

ROSO: ¿Eh?

PAZ: Pero tú estás loca. ¿Tú sabes lo que dices? ¿Casar yo a mi hijo de mi alma con la criada?

LINDA: Con la criada que es su amante.

PAZ: ¿Y eso qué?... Tantas amantes hay que luego no se casan.

LINDA: Como yo, ¿verdad? ¿Y era justo que Alfonso me abandonase, que haya huido de mí? ¿Qué no ha hecho usted por remediare esa infamia? ¿Qué no haría aún?

PAZ: To lo que pudiera; pero es que tú eras mi hija...

LINDA: Y Buenaventura su hijo

PAZ: Tú lo has dicho, mi hijo. Y al tratarse de un hombre...

Linda lucha contra la posición intransigente de su madre, pero no la puede vencer. Es que Paz se apoya en el consenso social que no reprobaba su actitud ni la de su cobarde hijo y sí las de Isabel y Linda. Las dos pueden hacer propio el juicio lleno de resentimiento que Amelia lanza en La casa de Bernarda Alba:

ADELA: Se los perdona todo.

AMELIA: Nacer mujer es el mayor castigo.

p. 884

Desesperanzadora es la visión que tiene Amelia de su propio destino, que ya no sería social sino ontológicamente injusto, pues nadie elige su sexo, pero éste condiciona para llevar una vida de privilegios o de restricciones.

1.3.- Rebeldía

Si la desigualdad es algo intrínseco de la naturaleza sexual es inútil la rebeldía y la lucha, pero si es consecuencia de la aplicación de un modelo cultural, éste puede ser modificado. Sin declararlo abiertamente varios personajes femeninos parecen creerlo así e intentan ser tratados en un plano de mayor equidad.

A veces los privilegios que se exigen son mínimos, como en el caso de Fermina en Agua de mar. Sólo pretende ir a la fiesta con que se celebra un triunfo deportivo de su novio:

SANTI: Con razón. No es que este sea
ningún sitio malo. Pero
tú eres muy seria, muy formal, muy respetada
y aquí, con que alguien te vea,
no ganas nada.

FERMINA: ¿Por qué?
 Creí que donde tú fueras
 podría ir también.

p. 74

No es así, por lo visto; Fermina perdería valores sólo por ser vista en sitios en los que Santi es el rey. Si va es más en defensa de su amor que de su independencia de criterio y su asistencia casi origina una tragedia.

También reacciona muy mal Ricardo, en Tres líneas de "El Liberal", al encontrar a su mujer en un local al que él va habitualmente de juerga:

RICARDO: ¿Y con qué permiso te encuentro sola y al anochesé en un sitio donde no está bien que venga una mujer desente?

CARMEN: Dios me habrá traído, sabiendo que aquí iba a encontrarte.

Acto II - p.33

Ni Fermina ni Carmen buscan aventuras, sólo temen, y con razón, que se las esté engañando amparándose en la excusa de que no está bien que sean vistas en lugares de diversión. De todos modos Carmen lo que quiere es que Ricardo cambie su trato con respecto a ella y con una mezcla de rebeldía y astucia lo consigue.

Carmen y Fermina viven en sociedades cerradas, muy pendientes de la murmuración; Bianca, en una cosmopolita, sin embargo, también se trata de restringir sus salidas, aunque con poco éxito. Este personaje de Esta noche o nunca reacciona violentamente. Si su amante no se ha casado con ella, a pesar de sus ruegos, no tiene por qué pedirle cuentas. El hecho de poseer independencia económica da a sus argumentos una fuerza espe-

cial:

BIANCA: ¿Por qué va a estarle prohibido a una dama lo que se le permite a un caballero? Además, yo no soy una mujer casada. Yo me gano el pan que como y soy dueña absoluta de mis actos... ¿Por qué no he de permitirme las mismas libertades que tú? ¿Por qué no he de ir a comer al restaurante?

p. 19

Como las mujeres anteriores, Bianca lo que intenta es compartir un poco más la vida con el hombre con el que vive. Al fin cambia de amante. De las tres -Fermina, Carmen, Bianca- la que logra sus propósitos es Carmen, y lo consigue, como ya habíamos adelantado, no con razonamientos sino con un astuto juego de imaginación.

En Las doctoras, María Teresa se niega a abandonar su trabajo y en consecuencia su novio no se casa con ella a pesar de estar embarazada. No se siente responsable sino víctima de una humillación, porque cree que la chica se juzga superior a él; no es verdad, ella sólo defiende una seguridad económica para su hijo.

Cuando la hermana se entera de la futura maternidad busca a Fernando para convencerlo de que su deber es casarse y afrontar la paternidad:

VALENTINA: (...) No se trata de interpretar leyes escritas. Son las conciencias las que han de dictar el fallo.

FERNANDO: La mía de nada me acusa.

VALENTINA: Pero la mía sí le acusa a usted.

FERNANDO: ¿De qué?

VALENTINA: María Teresa...

FERNANDO: ¿Va usted a reprocharme?...

VALENTINA: No. Ya sé que en estas faltas que come-

ten un hombre y una mujer, sólo hay para la sociedad una culpable: la mujer. Y sé que ninguna penalidad fija el Código para el hombre. Es natural. Como que son los hombres quienes hacen las leyes.

FERNANDO: Si las dictasen las mujeres...

VALENTINA: Serían más humanas.

FERNANDO: Para las mujeres

VALENTINA: Para todos. ¡Que por algo siente la mujer en sus entrañas latidos de humanidad!

FERNANDO: ¿Es para darme un curso de feminismo para lo que me ha llamado usted?

pp. 40-41

Valentina es abogado, sabe que su hermana está desprotegida legalmente y expuesta a la reprobación social, pero también sabe que algo está cambiando y ese cambio viene por el lado de la mujer:

VALENTINA: (...) La mujer desempeña un nuevo papel en la sociedad, y sus errores no son juzgados de la misma manera de antes, porque ellas son distintas a como eran. Los hombres son los que no cambian. Vengan los hechos.

p. 24

La profesión da peso social a Valentina y María Teresa y por eso el trato que reciben es más ecuánime, comprensivo y respetuoso.

No ocurre lo mismo con Sagrario, la víctima inocente de El Tío Catorce, que se mueve en un ámbito lleno de prejuicios. Magdalena lamenta el trato ofensivo que recibe porque se la cree relacionada con un señorito:

MAGDALENA: ¡Que vas tú a desirme a mí, si yo he pasado por eso!... (Llorando) Me pongo yo en tu lugar y... ¡se me sartan las lágrimas!... ¡Que esos bigardos de hombres puedan hasé y puedan acontecé sin perdé y no

sotras en cuanto nos escurrimos un tanto así... (A moco tendido) ¿Está ni medio bien?

p. 61

La rebeldía de Magdalena carece de valor, se queda en palabras. A la hora de juzgar a otras mujeres es tan intransigente como cualquiera. Sagrario sí adopta una postura valiente al negarse a aceptar una solución de compromiso para acallar murmuraciones.

En Al margen de la ciudad nos encontramos con Alidra, una muchacha criada fuera de los convencionalismos sociales y con una moral muy personal. Lucha contra las injusticias que han expuesto los personajes anteriores de una manera poco ortodoxa pero efectiva, porque a través de la humillación pretende hacer tomar al hombre conciencia de su arbitrariedad.

Tomás se ha casado con Elena después de cerciorarse de su virtud. Cuando ella se entera se siente humillada por haber sido probada como un objeto. A Alidra también le parece repulsiva la prueba, por eso cuando Tomás comienza a acosarla no solo lo rechaza sino que le recalca su inmoralidad frente a la honestidad de la esposa. Tomás, a pesar de su soberbia, no es más que un ser débil y despreciable que cede a su seducción:

ALIDRA: (...) Usted no ha sido tanto para resistir la mía. ¿Por qué? Y eso que no he puesto nada de mi parte... Menos mal que Elena no le había de creer. Ella sabe que cuando se debe, se resiste... Claro que eso, según algunas teorías, se queda para nosotros... ¿No es así? Para las pobrecitas mujeres... ¿Es ese su criterio moral?... (Irónica)

(...)

TOMÁS: ¡Te aniquilaría, mujer!

ALIDRA: Ya lo sé; porque te venzo.

p. 73

Alidra no había asimilado las pautas culturales, Marita, la adolescente de Aquella noche, sí. Es la hija de una familia de la alta burguesía que se aparta voluntariamente de la norma de su grupo para convertirse en la amante de un actor. Pronto comprende su error y quiere abandonarlo, pero algo que para Juanito Arroyo resultaba sencillísimo, para ella se hace tan difícil que termina matando al hombre. Así explica a la policía la última discusión con el actor:

MARITA: (...) "No renunciaré nunca a ti porque tengo derechos sobre ti" "¿Qué derechos tienes tú?" "Eres mía y serás mi mujer ante todos"

JEFE: ¿De modo que quería casarse con usted? ¿Y usted era la que no quería?

MARITA: No; no quería encadenar mi vida a la suya.

CARLOTA: Pero, Marita: después de lo que había pasado, pensabas que algún día podrías casarte con otro hombre..., engañarle?

MARITA: Ya, ya sé que eso no pueden hacerlo más que los hombres.

p. 90

Justa y lógica es la réplica de la chica al comentario de su madre, quien piensa que estaba obligada a casarse con el amante como única salida honorable frente a la sociedad. Marita no lo ve así. Sólo pretende apartarse de un ser al que detesta. Como los hombres que la rodean, se ha embarcado en un amorío, pero al revés de ellos, no puede liberarse y en su desesperación llega hasta el crimen.

El homicidio va a limitar el futuro de Marita; pero según Carlota ya estaba limitado, pues casarse con otro hombre sin contarle el pasado sería un engaño y si lo contaba, probablemente no fuera aceptada, como le ocurre a La novia de Reverte. Rosario había sido amante del famoso torero. Abandonada, si

que su vida dignamente. Al tiempo se relaciona con José Vargas, a quien también han dejado con un niño pequeño. El hombre encuentra su solución en Rosario, que ha escuchado su historia y se apiada de él y de la criatura. Piensa casarse con ella, aunque no es ésta la idea de la mujer, que se siente encadenada al torero.

A pesar de que los casos son semejantes, cuando José se entera de la relación anterior de Rosario reacciona con violencia y una total falta de sensibilidad. Ella no esperaba mucho, pero la hiere esa desproporción en el juicio, algo que considera injusto:

ROSARIO: (Ya despreciativa)
 ¿Vamos a hablar con franqueza?
 ¡Porque aqueyo te ayudaba
 a rendir mi fortaleza!...
 Cuando dais en padecer
 los tormentos de un querer
 que os hizo el alma peasos,
 nunca falta una mujer
 que sabe abriros los brazos,
 y ampara vuestra ruina
 y con vosotros camina,
 y comprende vuestra pena,
 y os va quitando la espina
 del odio que os envenena...
 Y si la mala fortuna
 deja sin madre un chiquiyo,
 eya se aserca a su cuna
 pa desisle: "¡Pobresiyo!...
 ¿No tiene madre? ¡Aquí hay una!"
 Pero cuando un hombre yega
 junto a una mujer que siega
 en sus palabras confía
 y a la pujansa bravía
 de aqueya pasión se entrega,
 ya no puede otro hombre honrao
 remediar la desventura
 de la mujer que ha dejao

en siete versos conjaio
 el dolor de su locura;
 ya no hay piedá, ni clemencia
 pa la mujer sin malisia
 que arrastra su penitencia...
 ¡Mira tú qué diferencia,
 y mira tú qué injustisia!

p. 73

Rosario es la primera en considerarse indigna, pero también merecedora de clemencia.

Como contrapartida Genoveva, en La millona, compra la dignidad con su fortuna.

Se presenta ante un noble arruinado como una prostituta enriquecida que quiere lograr respetabilidad a través del matrimonio. Tony accede porque no tiene dinero y es incapaz de trabajar, pero la actitud para con la mujer es de profundo desprecio. Se escuda en que es un hombre:

GENOVEVA: Y yo una mujer. Eso no cabe duda. Pero los hombres y las mujeres son de muchas clases. Una mujer pierde su honra ya sabemos como. Pero, según parece, un hombre no la pierde de ninguna manera. Míreme usted a mí y mírese usted luego. Los dos cara a cara. Sin que nadie nos oiga, alma a alma. De mí imagine usted todo lo que quiera, que en todo tendrá usted razón. Y ahora usted, ¿qué?... ¿Qué es? ¿Qué ha hecho usted en su vida? Engañar, trampear, envilecerse, estafar... (...)
 (...)

TONY: Sí, en el fondo es cierto. Tendrá usted razón. Aquí, los dos solos en este cuarto, todo eso es verdad... Pero un hombre puede recuperar su honra y una mujer no.

p. 26

Genoveva no ha sido prostituta, pero sí su madre, que no pu

do encontrar otra manera de mantenerla.

La joven, rica y sola, toma revancha sobre una sociedad de moral falsa y acomodaticia; a pesar de lo que Tony diga, puede comprar un marido, un nombre y un puesto destacable entre los honrados.

Ella no pretende atenuar sus supuestas faltas, pero sí demostrar que no es la única a quien se le pueden imputar y que Tony es más inmoral todavía, cosa que el hombre termina por reconocer, pero sólo porque no hay testigos de su confesión. Sin embargo Tony es categórico en algo muy importante: él tiene oportunidad de recobrar su honra, ella, no; lo que no deja de ser injusto ya que ha reconocido ser igualmente culpable. La seguridad de que va a ser juzgado benignamente y absuelto de sus faltas por la sociedad en la que vive lo hace soberbio. Le vendrían bien las palabras con que el cura de Menos lobos... ingeniosa parodia sobre los dramas rurales de honor- trata de hacer entrar en razones a Juanón, que piensa matar a su infiel esposa pero no al amante porque le conviene casarlo con la hija:

CURA: No castigues por tu mano.
Él castigará a los dos.
Por designio soberano
el cuerpo es del cirujano
¡Y el alma sólo es de Dios!
Y es tan grande su poder
como su misma bondad
que castigó a Lucifer
y luego tuvo piedad
de una adúltera mujer.

p. 73

Quizás la alusión calderoniana incluida en marco ten pedes-

tre impregno el discurso de comicidad y haga perder efectividad al mensaje del cura, de tan obvio, olvidado: que los pecados del espíritu como el orgullo y la soberbia son los más difíciles de perdonar porque no existe arrepentimiento. Y esto es lo que Genoveva trata de demostrar: que el que se tiene por honrado no siempre lo es y el que no perdona tampoco tiene por qué ser perdonado.

Como Genoveva hacía temblar los pilares de la propia estima de Tony, así el desconocido de Esta noche o nunca va a socavar las cómodas creencias de Bianca.

Ella es amante del director de la Ópera y gracias a él está escalando posiciones como cantante. No es feliz con su relación y hace todo lo posible para casarse, pero tiene que reconocer que si se ha dejado utilizar a cambio ha obtenido beneficios.

Inesperadamente se encuentra con un desconocido que viaja en compañía de una mujer mayor. Le atrae, pero lo rechaza porque lo cree un amante de la anciana que se está aprovechando de su fortuna:

EL DESCONOCIDO: ¿Por qué las llamas monstruosidades? A mí me ha ayudado la marquesa lo mismo que a ti el director de la Ópera.

BIANCA: ¿Se atreve usted a compararse conmigo? ¿Se olvida usted que soy una mujer?

EL DESCONOCIDO: Anoche decías que las mujeres de hoy pueden hacer todo lo que hacen los hombres. Entonces, ¿por qué va a estarles prohibido a los pobres hombres lo que hacen las mujeres? ¿Por qué esta injusticia?

Y tiene razón. Lo que Bianca ve bien en sí misma es monstruoso en un hombre porque es la mujer la que ha sido casi in-

titucionalizada dentro de la prostitución.

Mientras un coro de personajes femeninos claman por ser considerados personas, el desconocido defiende su derecho a ser tomado como objeto, derecho que nace -según él- de la igualdad que se pide para los dos sexos.

En realidad el desconocido sólo pretende confundir a Bianca y obligarla a aceptarlo a pesar de su mala fama. Al fin la mujer transige y se marcha con él, arriesgando su carrera. Luego descubre que es un importante director americano, que la anciana es su tía y que la ha estado probando. Como en los cuentos de hadas, Bianca se encuentra con que el monstruo es un príncipe y sólo le resta felicitarse porque el primer acto desinteresado de su vida haya dado tan buenos resultados.

Este hombre maneja acertadamente la ironía y con ella demuestra que lo que está mal en él, por fuerza y en justicia debe estarlo también en la mujer.

Bianca -que páginas atrás defendía su derecho a moverse libremente sin dar explicaciones- se comporta en este caso como tradicionalmente hacía el hombre en otros ejemplos: llena de prejuicios a pesar de no ser ella modelo de dignidad. Clama por la igualdad en el trato, pero a la vez tiene tan enraizados los principios de la doble moral que - como muchas otras- los aplica con más rigor que el varón.

Como el desconocido mostraba la flaqueza de la posición de Bianca, el padre de María Luisa recalca la arbitrariedad con que se maneja Tony, el conocido personaje de La millona, en su libertina existencia.

Éste se piensa casar con la muchacha, dueña de una fortuna, pero ella se enamora de otro y el padre va a anunciarle que

desea romper su compromiso. Tony se considera humillado:

TONY: (...) Yo necesito una explicación de María Luisa. ¡No se juega así con un hombre! ¡No se engaña así a un hombre!

CANCELA: ¿A una mujer sí?

p. 18

La respuesta del padre se acerca a la de Marita en Aquella noche, y tiene razón. Por ejemplo, Juanito Arroyo no solía pedir autorización para anular sus promesas de amor.

A la hora de pedir o dar explicaciones es cuando se marcan más ciertas diferencias, como en el caso de Nati, protagonista de Tu vida no me importa.

Se ha enamorado de Rafael, un muchacho que presume de moderno, y acepta sus condiciones: no casarse y no hablar de su pasado porque dice que a él no le importa.

Pero al tiempo Rafael cambia de idea y decide ser un marido burgués y bien atendido. Además comienzan los celos y pide explicaciones que antes había rechazado. De otro modo, no aceptará a Nati por esposa. Ella, que había accedido a todo contrariando sus principios, esta vez se rebela. Pedirle una confesión es atentar contra su dignidad.

Fulgencia, tía de Rafael, que busca beneficiar a la chica con una boda, trata de convencerla para que cambie su actitud:

FULGENCIA:(...) Nati... Tú no has sido franca. Le ocultas algo, tienes en tu vida un secreto que es lo gipo que Rafael quiera descubrir.

NATI: Pues como el secreto es mío, para mí me lo guardo. ¿No guarda él también los suyos? ¡Que no me exija otras lealtades!

FULGENCIA: ¡Qué poco conoces a los hombres! Quera-mos o no, las mujeres tenemos que humillarnos siem-

pre. Oye lo que te digo, Nati... Confíésalo todo. Rafael te quiere... Eso no puedes tú dudarlo. Te quiere... y sabrá perdonarte.

NATI: ¿Piensa usted que yo necesito que me perdone? ¿Qué me va a perdonar?

p. 73

El odio hacia un hombre, que fue lo que provocó los celos de Rafael, nace del daño que aquél había hecho a su familia. Nada tiene que hacerse perdonar Nati, pero se atrinchera en su silencio en defensa de un derecho del que goza tranquilamente Rafael: el de tener un pasado. Nadie le ruega al muchacho que pida perdón por sus errores, ¿por qué sí a ella? Fulgencia fundamenta su respuesta en la tradicional desigualdad: "las mujeres tenemos que humillarnos siempre", como Paca Paroles había dictaminado que debían perdonar por fuerza.

Nati no cree que un matrimonio pueda tener éxito si una parte desconfía y humilla a la otra; no habla con Rafael, pero sí con la tía:

FULGENCIA: (...) Pero, ¿por qué callabas? ¿Por qué no fuiste franca con Rafael?

NATI: ¡Ah, no! ¡Rafael no me permitió las franquías cuando yo quise tenerlas!... Y me las exigió luego por desconfianza, humillándome, insultándome... ¡hasta escupíndome a la cara su protección y el haberme elevado hacia él! Y así, no... Al hombre que nos quiere se lo podemos confesar todo. Al amo que nos injuria, no.

p. 76

La cuestión de principios se resuelve porque Fulgencia tranquiliza al sobrino y éste regresa muy contento a pedir perdón por su desconfianza. Aunque en forma indirecta, ha logrado lo que quería y al volver con Nati no es por un acto de fe.

A pesar de su firmeza, Nati no ha podido imponer su postura. Su victoria es aparente, el que ha ganado es Rafael.

En Sol en la cumbre, Marcela lamenta con amargura que Manuel regrese cuando comprueba la falsedad de unos sucios chismes. Ni el amor ni la conducta intachable de una vida han tenido peso:

MARCELA: Ya crees en mí porque te lo han dicho. Ya vuelves a mi lado porque te han aconsejado que vuelvas. Ya no dudas de mi honor, porque sabes quienes son los culpables. ¿Y ha sido preciso todo esto, Manuel, para que te acerques a mí?

p. 57

En la relación de la hija de Marcela con su novio se notan bien las diferencias a la hora de juzgar. Ramón desprecia a la muchacha porque cree que su madre tiene algo que ocultar. Es justamente al revés, ya que él es hijo extramatrimonial, aunque no lo sabe:

MARCELA: ¿Y te casarías con él aunque fuera... un mal nacido?

ISABEL: Y aunque estuviese perseguido por la justicia.

MARCELA: Él no piensa así de ti; ya lo ves.

p. 56

No va a ser Marcela quien aclare la situación. Sabe que su hija aceptará a Ramón como sea, porque lo ama y porque según la tradición la mujer perdona siempre. La postura crítica de Marcela no va a ser secundada. Las cosas seguirán igual, a ella no le queda más que aceptarlas con desencanto.

La historia de Refugio, protagonista de Tú, el barco; yo el navegante..., se acerca a la de Nati en Tu vida no me importa, las dos exigen ser respetadas y que se les tenga fe. Como hemos

visto, Nati lo consigue muy parcialmente.

Refugio es farmacéutica y con inmenso esfuerzo trata de salir adelante y librarse de la protección del amante de su madre. Se enamora de Pedro, sin profesión, enredado en una banda de asaltantes y perseguido por la justicia.

Lo único que Pedro podría hacer ante Refugio es avergonzarse, sin embargo con altivez le pide cuentas de su vida:

PEDRO: Y también demuestras que te equivocaste creyéndome capaz de seguir en silencio, tolerando que ese Quintana me mire con desprecio, con burla, con lástima... ¡qué se yo como! ¡Qué clase de hombre pienso que soy?

REFUGIO: Pienso que eres sencillamente, un hombre... ¡Como todos! Egoísta, exigente, dominador... ¡Un hombre! Y, porque lo eres, necesitas que yo, que no soy más que una pobre mujer, te descubra mi vida entera, hasta lo más hondo, hasta lo que haya de más amargo en ella. Tú, no... A ti te está permitido desconfiar, pedirme franquezas, invocar derechos... A mí, no. Si tú crees encontrar un misterio en torno mío, reclamas que se te aclare. Y el no saber yo de dónde vienes, ni adónde vas, ni cómo vives, ni lo que buscas, ni lo que piensas..., esos, porque son misterios tuyos, hay que admitirlos y respetarlos. Cuando te insinué algo sobre ellos te bastó con encogerme de hombros y decir: "¡A ti qué te preocupa!", para que yo tuviese que callarme, convencida o no, que eso nada importaba. ¿No es así, Pedro Villalar?

PEDRO: (Abrumado, acoso, por la energía con que ella habla) Es distinto, Refugio.

REFUGIO: ¡Desde luego que sí!... ¡Porque tú eres el hombre! Pero, ya que lo quisiste, tienes ahora que oírme. La misma confianza que en ti puse has de poner tú en mí. "¡A ti qué te preocupa!...", digo yo también. Y si con ello no te basta para estar seguro de que de nada tendrás que avergonzarte tú..., ¡aunque yo me avergüence de tantas cosas!; si tus recelos necesitan más explicaciones, que por pedirles como las pides tengo yo que negarte, vete. Tan libre tienes la puerta para salir como la tuviste para en-

trar. Vete, Pedro, vete...

PEDRO: ¿Qué quieres entonces? ¿Qué me entregue ciegamente a este cariño en el que ya hay una sombra?

REFUGIO: ¡Como yo!

p. 47

Refugio ganará esa batalla pero no la guerra, ya que olvida rá todos sus principios para amparar a Pedro que cae herido en un asalto. Por amor abandona libremente los postulados de igualdad por los que había luchado y lo instituye como el navegante de su vida, mientras ella se limitará a seguir el rumbo que él imponga.

Ya en críticas de la época, como la del ABC , se señalaba la incoherencia entre las características de los personajes y la tesis de la comedia: los hombres dominarán siempre a las mujeres aunque éstas procuren luchar por su independencia. (4)

No es convincente el cambio de la protagonista ni como concesión a la imagen de mujer valiosa y abnegada que acepta la tutela del hombre, porque en el caso de Refugio su declaración no podrá pasar de un acto de sumisión para fortalecer el orgullo varonil. Pedro es incapaz de guiarse a sí mismo y menos de proteger. La mujer que lo siga no tendrá más satisfacción que perdonarlo siempre, lo que para Refugio puede ser una alegría -según sus palabras- pero se intuye como algo forzado.

Los personajes se le han escapado al autor. Tienen más vida que la tesis a la que se deberían adecuar. Refugio seguirá siendo el barco y el navegante.

LAS CONVENCIONES SOCIALES

2.- Conceptos

Trataremos aquí una serie de costumbres relacionadas con la honra y que afectan al entorno del hombre y la mujer, aunque más al de esta última.

Mientras el honor, aunque tenga su faceta social, es también un valor personal, estas normas de comportamiento se asientan en lo exterior, lo visible, y por lo tanto sólo tienen sentido en un determinado momento para la sociedad que las dicta y vigila su cumplimiento.

Julianne Burton señala la función de la mujer como guardiana de la moralidad de su grupo:

(...) Women can turn their attention outward by casting themselves in the role of custodians of their neighbor's honor; and this is an alternative chosen by many. Gossip is a rewarding occupation, for it is one of the few paths to power open to women. Their guardianship of local morality through public commentary occasions an intense and hypocritical preoccupation with "el qué dirán" on the part of their fellow townspeople. This occupation also confers on the women folk the important role of oral "historians", shaping popular opinion and perpetuating local tradition. The injustice and the irony is that women, the most active repositories of such information, are also the main victims of the collective effort to maintain a rigid moral standard by means of verbal inference and censure. In this way, women become custodians of the evidence to be used in the domination and prosecution of their own sex.

(5)

Es esta función policíaca, ejercida por la masa -mujeres y también hombres- por todos y por nadie específico, la más temi

da por lo difícil de contrarrestar.

2.1.- El chisme

Se puede considerar desde dos vertientes: la de quien lo sufre y la de quien lo transmite. En este último caso puede ser fuente de complacencia o rechazo, aunque la frecuencia de lo segundo es menor porque generalmente supone un enfrentamiento con el entorno.

Agruparemos ahora las citas según las actitudes que tomen los personajes.

2.1.1.- Indiferencia o desprecio

Algunos personajes se consideran únicos jueces de sus vidas y no les importa la opinión de los demás si la conciencia no les reprueba sus acciones.

Así piensa Flora en Hay que ser modernos. Es una viuda joven con varios hijos que ha tenido que aceptar la hospitalidad de un amigo del marido hasta poder utilizar su patrimonio. La situación podría considerarse ambigua, pero Flora pertenece a una alta clase social, vive en una gran ciudad y va a disponer de independencia económica. Todo eso le da seguridad y libertad de movimientos:

FLORA: El qué dirán... me ha tenido sin cuidado; teniendo la conciencia tranquila eso no debe preocuparnos, ¿verdad, señora?

p. 57

También Fernanda, protagonista de Por tierra de hidalgos, mujer fuerte y segura, ha hecho caso omiso de las habladurías.

Al arruinarse su familia decide ponerse al frente de su tierra. Lo excepcional de la situación hace que se comiencen a inventar supuestos escándalos. La exageración salvará la fama de Fernanda, porque al fin se dan cuenta de la imposibilidad de tanto desenfreno:

FERNANDA: (Riendo) Pero esa precisamente fue mi suerte, porque al fin las gentes comprendieron que eran demasiados cortejos para que no se viera jamás con nadie cosa alguna, y poco a poco, un poco que duró años... los que me buscaban sólo por fácil desistieron y los que hablaban sólo por hablar sin pruebas, se cansaron.

p. 16

Fernanda está sola. No tiene que dar cuenta de sus actos. A nadie fuera de ella perjudican las habladurías y puede darse el lujo de esperar una reivindicación.

En No juguéis con esas cosas, Cecilia decide irse a vivir con unas amigas, lejos de la familia. Las preocupaciones de su madre sobre los chismes que pueden correr la tienen sin cuidado:

ESPERANZA: Pero ¿no has pensado en lo que dirá la gente?

CECILIA: La gente; ya estamos con la gran razón: ¡la gente! Pero crees que a mí me importa la gente? Me importo yo.

p. 205

Antonia, la protagonista de ¿Por qué te casan, Perico?, no tiene ni el dinero ni el peso social de las anteriores, pero es una chula madrileña acostumbrada a luchar para salir de la miseria y eso ha fortalecido su idea del propio valor. Por muchos años ha sido la abnegada amante de Perico, así que está

acostumbrada a andar en lenguas. Cuando el hombre la abandona decide que el sobrino de éste, un muchacho excelente que vive solo, comparta su casa y así los dos se ayudarán mutuamente:

ANTONIA: Era una solución. Date cuenta... Yo estaba sola con la tía y el niño... Él también estaba solo... ¿El decir de la gente? ¡Que digan misa! Y fue a mí a quien se me ocurrió la idea (...)

p. 72

Conchita, la ahijada de Gloti, la Corredora, afronta con valor las acerbas críticas no sólo del barrio sino también de los padres, a quienes no les importa demasiado el honor familiar, pero sí los perjuicios que el escándalo surgido por haber encontrado a un joven en la habitación de la chica puede causarles:

RAMONA: En cambio ahora, por el escándalo que hubo en la casa con el dichoso suceso, don Miguel nos quita la portería, y lo que es peor; estamos en lenguas de las gentes, que no paran de hacer comentarios sobre la clase de relaciones que mediarían entre ese joven y tú.

CONCHITA: Teniendo yo la conciencia tranquila, ¿qué me importa lo que diga la gente?

p. 31

La vida se vuelve muy difícil para Conchita. Tampoco es fácil para Remedios, La marchosa, porque es separada y tiene a todo el barrio pendiente de sus pasos; sólo que ella no se deja presionar fácilmente:

REMEDIOS: (Muy coquetona) ¿Dejar yo de componerme por el qué dirán de la gente?... ¡Idiota!

p. 38

Julio pretende a la hija y le pide autorización a Remedios

para cortejarla; a la vez se ofrece, porque la figura de un hombre que las defienda puede detener muchas murmuraciones:

JULIO: He visto dos mujeres solas luchando cara a cara con la vida, pero con una cara tan bonita las dos, que les va a ser difícil seguir adelante sin perder su buena fama de mujeres cabales.

p. 26

El muchacho asume la postura de paladín porque la situación de Remedios, separada y con una hija, resulta atípica y por lo tanto, caldo de cultivo para la maledicencia.

Consuelo, "la del Portillo", cuida mucho su fama y evita las ocasiones de ponerla en peligro, pero cuando debe defender a un fugitivo ~~no lo piensa dos veces~~. Así responde al portero que le pide explicaciones en nombre de la moral:

CONSUELO: Pues yo por ahora no debo ni puedo decir quién es ese... sujeto ni explicarle por qué le acobijo en mi casa. Basta que yo lo haga para que esté bien hecho. No verán bien lo que yo hago; pero como creo que obro perfectamente, a mí... pirotecnia, como usted dice.

p. 19

Como resumen hacemos notar que las mujeres que manifiestan menos temor son las pertenecientes a la clase alta y la baja; las de la media se muestran aún cautelosas, salvo que sean jóvenes muy modernas o entren en juego valores más importantes como el amor y la abnegación.

2.1.2.- Temor

Más que las sin prejuicios o valientes son las que presentan cierta aprensión o abierto temor ante el qué dirán.

Un artículo de Bidget Aldaraca que estudia la figura de "el ángel del hogar" durante el siglo XIX en España, señala cuál es el modo más eficaz para librarse de la murmuración: pasar inadvertida. La modestia del comportamiento femenino será una protección frente a esa oscura amenaza sin rostro ni nombre. La autora también recalca el peligro de acceder a la esfera pública, tradicionalmente reservada al varón. Si la mujer lo hace, puede perder el derecho al respeto y cuidado masculino. El hombre no se hace responsable de lo que ocurra en ese terreno. (6)

En El nublado, Benita pretende dejar el pueblo e irse a servir a Madrid porque no soporta a su tía. No le importan los chismes porque a ella no le llegarían, pero al tío sí y éste no está dispuesto a que su familia dé pie a murmuraciones:

AMBROSIO: (...) ¡Cómo te vas a marchar así, sin más ni más!... ¿Qué dirían en el pueblo sabiendo como sabe to el mundo que no lo necesitas? Eso está bien para las pobres desgraciadas como la Isabel o la Paula, que no tienen más remedio que salir a ganarlo, pero tú... ¿No comprendes que eso no puede ser? A lo mejor se pensaría cualquier cosa, con lo malita que es la gente... ¡Quita, quita, por Dios! ¿Y el Ángel?

p. 39

Y el temor de Esperanza cuando su hija se va de la casa en No juguéis con esas cosas, reside en lo que va a pensar la gente, no en los riesgos que la chica puede correr:

ESPERANZA: Ya lo sé; si por ella no me preocupo, sabe lo bastante para andar por el mundo. Es por la gente, que pensará todo menos la verdad; pensará que aquí se la ha maltratado, que su padre y yo hemos tratado de imponer nuestra voluntad, cuando usted sabe que en esta casa mis hijos gozan de libertad absoluta.

p. 196

Según Esperanza, la gente pensará siempre lo peor. Y así lo creen también Anita y María Antonia en De muy buena familia. Tienen los defectos de las muchachas frívolas de su clase, la media alta. Lo saben y lo aceptan, pero esos mismos defectos por ser generales, las defienden de habladurías. Lo importante es no destacarse, ni siquiera en la virtud:

ANITA: ¡Ya lo creo que los conocemos!; pero si vieras tío que como los defectos se los explica todo el mundo mejor que las virtudes, está una más expuesta a comentarios. Yo no he oído nunca hablar peor de la pobre Carmelita Millares que cuando se metió monja; como nadie se explicaba el motivo, por el afán de explicárselo inventaron horrores.

p. 640

Otros personajes son precavidos y astutos y tratan de dar una bella imagen aunque sus vidas no sean muy morales. Es lo que hace Antoñita en El peligro rosa; ha aprendido el truco de un amigo de su patrón, que engaña continuamente a la esposa pero logra pasar por un marido modelo.

Como norma, la muchacha evitará ser vista en compañía masculina para preservar su buena fama. Es lo que hace la Infantina de Otra vez el Diablo, por ejemplo.

A veces los temores son infundados, como en el caso de la protagonista de Margarita y los hombres.

Es una jovencita sin ningún atractivo que sueña con el mundo del cine y se pasa la vida escribiendo a los artistas y recibiendo sus fotos. Esto preocupa a su madre, que ve en peligro el buen nombre de la chica:

DOLORES: Ya le pasará; una a sus años también ha recibido cartas y retratos, y hasta rizos, pero un

día llega un hombre con ventaja y se acabó la broma.

MADRE: Pero a veces llega tarde, cuando la muchacha ha perdido su reputación. Ya está el barrio entero hablando de ella.

p. 22

Pero no puede ser así; la fealdad defiende la fama de Margarita, porque salvo su madre, nadie va a pensar que interese a un hombre y mucho menos a tantos.

Sí puede dar que hablar Anita en El paletito de Bórox, pero esta vez los personajes lo aprovechan para torcer la voluntad de don Leandro que no deja casar a la chica con quien ella quiere:

DON LEANDRO: No lo eche usted a bromas, que esto es muy serio. Mi hija está en lenguas...

(...)

Usted la mandó entrar ahí y de ahí la vio salir todo el pueblo con Jerónimo.

p. 68

La maniobra tiene éxito y don Leandro, presionado por el miedo a la maledicencia, autoriza la boda.

También consigue su propósito don Juan en El atajo. Como doña Eladia no permite que su hija se case con Tomás por ser miembro de una familia a la que odia, el hombre inventa que María está embarazada:

DOÑA ELADIA: ¡Un horror, don Damián! ¡El escándalo! ¡Las malas lenguas! ¡Qué dirán de nosotras!

DON JUAN: ¿De usted? ¡Nada!

p. 56

Desgraciadamente hay veces en que los chismes están funda-

dos, como en La mujer de cera. El padre de Pablo ha escuchado que la novia de su hijo está relacionada con otro hombre. Esto lo intranquiliza, pero en vez de asumir una actitud violenta o desconsiderada para con la muchacha, trata de averiguar la verdad por los propios implicados. La vida va a pagar con una enorme injusticia su conducta razonable, porque el amante, en complicidad con la muchacha matará a su hijo.

En casos como el drama anterior las habladurías también tienen una función estructural y ofician de coro que va anunciando un desenlace trágico. El "agrodrama" Menos lobos... copia los mismos recursos pero los parodia, logrando un notable efecto cómico.

Librada engaña al marido. El amante es el novio de su hijastra. El cura, que se ha enterado, trata de que se arrepienta y abandone al muchacho:

CURA: (...) Según dice la gente,
eres una concupiscente.
(Librada llora) y la concupiscencia,
una vez establecida en la conciencia,
tiene tal adherencia
que dura más que una manta de Palencia.
(Pausa) Yo quisiera, Librada
que hubieras comprendido, criatura.
Todo bicho viviente
dice... que lo que haces no es decente.
LIBRADA: (Llorando) ¿Es que me cretiecan, señor cura?
Pero ; qué mala asadura!...
; Qué mala asadura tie la gente!

p. 47

Por cierto que Librada no va a dejar a su amante y esto trae como consecuencia la muerte de los dos, aquí en forma ridícula, por una escopeta que se dispara casualmente.

También están fundadas las habladurías en La corona, pero a Diana la defiende el poder.

Ella es la princesa; Lorenzo, su amante, desde que una revolución los unió. Sin embargo, cuando regresa al trono apoyada por el duque Aurelio, decide mantener todo en secreto y cuidar las formas. Al muchacho esta actitud hipócrita lo subleva:

LORENZO: De buena gana habría publicado delante de todos nuestro secreto.

DIANA: (Riendo) ¡Te habrían fusilado en el acto, aunque sólo fuera por sacarme del apuro! En serio, Lorenzo: has de cuidar un poco de mi reputación. El duque me ha dicho que andamos en papeles.

p. 58

Y lo que salva a Genoveva, personaje episódico de la divertida sátira Mi distinguida familia, es el dinero. Ella es una vieja ridícula que pretende llevar la vida de una muchachita y hasta se casa con un menor de edad, pero nadie la deja de lado, aunque la critiquen a sus espaldas, porque todos quieren aprovechar su fortuna.

La Poncia, en La casa de Bernarda Alba, le señala a su ama su actitud hipócrita, muy semejante a la de los personajes anteriores, cuando ella le manda callar un comentario sobre sus hijas:

LA PONCIA: Basta. Se trata de lo tuyo. Pero si fuera de la vecina de enfrente, ¿qué sería?

p. 895

En un ambiente cerrado como el anterior, la opinión pública ejerce la función de policía, de juez y hasta de verdugo. No son frecuentes estos extremos, pero sí que se haga el vacío al rededor de la persona señalada, como en ¡Tómame en serio!, cuando se empieza a sospechar que la bella mujer que pasa las vaca

ciones en el pueblo es Carola, quien había ido a Madrid varios años antes a servir, pero había terminado en un cabaret:

CONEJO: Si fue la Carola se hubia dao a conocer...
 MOZO: ¡Claro! Pa que la hubian hecho más desprecios de los que la llevan haciendo toas las mujeres casadas del pueblo desde la del boticario hasta el ama del cura.

p. 10

A Carola no la afecta la crítica; está afuera de ese grupo y además, no lo considera idóneo para poder juzgarla.

Si lamenta Carmen, en La mató porque era mía, la intransigencia de la gente que no le perdonará ser una muchacha de oscuro pasado; sobre todo porque ese desprecio alcanza al hombre que pretende vivir con ella:

CARMEN: De sobra sé yo quién soy y quién eres tú. Y que no te atreverías a llevarme del brazo por la calle, por el decir de la gente, aunque yo te quisiera más que... Que no vayas a creer que te quiero, pero bien mirao,... ¿yo qué culpa tengo de que la gente sea como es?... ¿Es que no se acaban toas las condenas? ¿Por qué la mía tiene que ser pa siempre?(...)

p. 43

El planteo de Carmen al asegurar que la gente no acepta la redención es exagerado. Abundan los ejemplos demostrando lo contrario, en especial si ha habido un matrimonio para afianzar la posición de la mujer. De todos modos, si la protagonista perteneciera a un ambiente muy cerrado, como el pueblo de Tómame en serio, o a una clase social de apariencias impecables, podría darse el caso que teme; pero para el grupo al que ella y Pío pertenecen -casi marginal- poca importancia tiene su pasa-

do que no difiere del pasado de las demás.

Pío, el compañero de Carmen, no es tan pesimista como ella: si los tiempos han cambiado, las convenciones también. Es interesante que mientras lo tradicional era que el matrimonio de volviera al seno de la sociedad a la mujer de vida irregular, según Pío, el divorcio produce efectos semejantes al presentar una nueva modalidad de mujer socialmente aceptada.

PIO: (También un poco borracho) Iso sería antes del divorcio, Carmina. Agora tenes tú el mismo valor de una divorciada.

p. 43

La obra no está fundada en una ideología especial a favor o en contra del divorcio, a favor o en contra de la prostitución, a favor o en contra de ciertas convenciones sociales. Más que personajes o ideas, lo que se trata de dar es el ambiente de los bajos fondos. Allí aparece Pío, que regresa después de varios años de emigración, rico pero tan simple como lo era antes de irse. Los demás se burlan de su candidez y le preparan una broma terrible: le hacen creer que en un acceso de celos ha matado a Carmen. Por fin todo se aclara y la mujer se queda con él.

Es difícil atribuir a un personaje tan patético el ser portador de un cambio de ideología. Pío no es realmente responsable de lo que dice y lo único que busca es proporcionarle a la amada un rápido consuelo.

En casos como los de Carmen y Pío, lo que el hombre teme es el ridículo que lo puede envolver al unirse a una mujer que da que hablar. Es lo que le sucede a Juan Mostrenco en Los Julianes. Quiere casarse con la amante abandonada por su hermano,

pero lo detiene el miedo al qué dirán. Al fin se decide, impulsado por su madre:

MOSTRENCO: ¡Dígaselo que la quiero!
¡dígaselo usted que es nuestra!
¡Aunque los hombres se burlen!...
¡Y aunque me corran con piedras!...

FULGENCIA: (Abrazándoles, orgullo)
¡Qué importa, Juan!... ¡Vengan hombres!
Digan de ti lo que quieran,
¡No habrá mujer que se ría
del hijo de la Ruperta!

p. 136

Todo lo que sucede es que se casan y llevan una vida normal. De todos modos, como Carmen y Pío, Juan Mostrenco está ya un poco marginado por ser hijo ilegítimo; además se lo considera de escaso criterio. No es persona que merezca muchos comentarios y sus temores carecen de fundamento.

La réplica de Fulgencia, la novia, es más interesante. No le importa lo que digan los hombres de Juan, como tampoco demuestra que le interese mucho lo que dicen sobre su persona, pero está segura -y esto sí parece importarle- de que ninguna mujer se reirá de él. Podría ser porque Fulgencia se encuentra fuerte para poder acallar cualquier comentario por parte de su sexo, pero también porque sienta a las demás solidarias con ella que ha logrado un marido, lo que le permitirá entrar nuevamente en el círculo de las personas honradas. Desde el punto de vista de Fulgencia, un hombre que se arriesga a las burlas por una mujer, lo que merece es admiración y todo el sexo femenino debe compartir este sentimiento.

Otro Juan, esta vez el protagonista de Noche de Levante en calma, confiesa que se comporta desconsideradamente con su mu-

jer para que sus amigos no se burlen de él si se enteran de que es un buen marido. Este miedo al ridículo lo lleva a ser un tirano y un asesino. Pero dejando de lado las funestas consecuencias a las que se ve empujado este personaje por su desmedido orgullo varonil, se llega a la conclusión de que a las mujeres se les critican las faltas y a los hombres las virtudes.

Dentro de una trama totalmente frívola, la pareja formada por Celia y Abel, en ¡Tu mujer nos engaña! lucha por mantener su prestigio social como lo hacía el personaje de la obra anterior.

Aparecen casados por un equívoco y piensan pedir el divorcio. El problema reside en los motivos que esgrimirán para solicitarlo. Según Abel, la infidelidad es la excusa más adecuada. Él pasará por un tenorio y ella por una esposa abandonada:

ABEL: Porque precisamente ellas han de ser el testimonio de mi infidelidad, por tanto el fundamento de que usted pida el divorcio.

CELIA: ¡Ah, no! De ninguna manera. ¿Quiere usted, a los ojos de la gente, hacerme pasar por una mujer tan sin atractivos?

p. 27

Celia se niega a parecer engañada a los pocos días de casarse, sería un descrédito. Sugiere otro motivo:

CELIA: El verdadero. El de que como para la fecha que usted quiere, llevaremos ocho días casados sin que haya habido entre nosotros verdadera unión...

ABEL: ¡Caracoles! ¡Ahora soy yo el que protesta! No, señora. Eso es imposible. ¡Qué concepto iban a formar de mí! Abel Quiroga ocho días casado con una mujer de los encantos de usted y nada... ¡Ca, hombre! Habría que oír los comentarios. ¡Como para emigrar!

No, Celia; no. Yo tengo una reputación bien ganada.
¿Qué diría la opinión pública?

p. 27

Y el temor al ridículo es también el motor de los múltiples enredos que forman el esqueleto de la farsa cómica La culpa es de Calderón.

2.2.- La calumnia

El chisme puede convertirse en un arma de inusitada virulencia y malignidad: la calumnia. Nace de modo consciente, busca dañar a la víctima de forma irreversible y generalmente lo consigue.

Un caso patético es el de Mari-Blanca, en Pluma en el viento. Hija de un hombre rico y viudo, ha regresado al pueblo después de varios años de internado. Se enamora de José Luis, pero también despierta el interés de Miguelón, un señorito seductor. Éste es rechazado violentamente y para vengarse hace que uno de sus amigos salte las tapias de la casa de Mari-Blanca por la noche, cuando él y otros jóvenes pasean por las calles del pueblo. Al día siguiente la chica tiene hasta copla, gracias al cruel ingenio de Andrea, que le codicia el novio.

De nada sirven las protestas de inocencia de una muchacha modelo de integridad. Ni José Luis le cree, a pesar de lo frágiles que son las pruebas en su contra. Mari-Blanca terminará por regresar al convento en el que se había educado y profesar como monja.

En el epílogo de la obra, diez años después de la calumnia, la encontramos leyendo una carta del cura de su pueblo. Por

ella se entera de que, quien más, quien menos, todos los que se ensañaban injustamente con ella viven -aunque sea en apatencia- satisfechos y en paz. Sólo a Mari-Blanca y a José Luis se les ha arruinado la vida.

El caso parece olvidado, sin embargo la canción de Andrea, aunque vacía de anécdota, se sigue repitiendo ante el desconuelo de Mari-Blanca, ahora Sor María:

SOR MARÍA: ¡Y seguirá rodando como pluma en el viento!
¡La calumnia hecha copla, no se muere jamás!

p. 388

Rosario, La novia de Reverte y la protagonista de Lo que fue de la Dolores sufren la afrenta de tener que escuchar sus fracasos amorosos en coplas. Aunque en estos casos, a diferencia del de Mari-Blanca hay un fondo de verdad, eso no las justifica. Es una manifestación de la crueldad colectiva.

Hasta Elvira, el heroico personaje de Santa Marina teme caer en sus garras:

ELVIRA: (...) Es que poco a poco la calumnia va trabajando en la conciencia de los simples, y un día sale de lo más oscuro, como una araña, y mancha con su baba una honra...(...)

p. 23

Y la sufrida Fermina, en Agua de mar, la ve como una sombra ominosa que se cierne permanentemente sobre la víctima, esperando la mínima excusa para cubrirla de oprobio:

FERMINA: (...) ¡No basta toda una vida
de honradez, de abnegación
firmemente sostenida,
ante una vacilación,

ante una sombra de duda
culpable se nos declara;
y si Dios no nos ampara
acudiendo a nuestra ayuda,
dicta sus fallos el mundo
conforme a las apariencias,
no conforme a lo profundo
del mundo de las conciencias!
(...)

p. 97

Sagrario pierde su buena fama en El Tío Catorce, sólo porque ven que la ronda don Paco, el señorito seductor del pueblo. La chica rompe su noviazgo pues sabe que las habladurías van a destruirlo:

SAGRARIO: La gente dice que don Paco impidió que yo saliera del pueblo contigo pa aprovechá su tiempo, y lo aprovechó y logró lo que quería, y me tuvo a su capricho y antojo... ¡Y la gente es muy mala! ¡Créeme a mí! La gente nos haría la vida imposible, tú mismo llegarías a dudá, y me asusta er pensarlo si- quiera!

p. 62

Y está en lo cierto. Así lo explica Mari Luz, antigua criada de la casa que al no conocer la nueva dirección, ha preguntado por ella en el barrio:

MARI LUZ: Bien la conocen a usted, señorita. Ahora que todos nos decían lo mismo: "Ah, sí, Sagrario, ya". "Sagrario la de don Paco"...

p. 64

Si Miguelón había calumniado a Mari-Blanca como venganza, Lerele opina que don Paco se aprovecha de las malas lenguas para doblgar voluntades:

LERELE: Aquí lo que pasa es lo de siempre; que ese lobo carnicero de don Paco, en ve de dientes lo que tiene es mala intensión. Porque se vale de su dinero y de su carté de conquistaó irresistible, y en ve de dar la cara y er pecho, como hasen los hombres cuando quieren a una mujé, la aparta a un lao, la cerca, la arrodea como un pavo celoso, la deja en lenguas de la gente y muchas de las que han caído, han caído después de desí la gente que ya habían caído, sin haber caído; porque las pobres, viéndose señalás por to er mundo, sin chispa de curpa, se cansan de oí desí que si fue, que si vino, y perdías pa siempre, de perdíos al río, y ya que disen que digan con razón, que a nádie le amarga un durse. ¡Si vive en la casa de Don Juan Tenorio!

p. 60

Don Paco llega a ofrecer matrimonio a Sagrario, que ella no acepta porque, si bien con él recobraría el buen nombre, sería dar la razón a quienes la calumniaron sin motivo. Seguirá firme, atrincherada en su inocencia hasta que don Paco haga callar las murmuraciones. No todas tienen su fuerza de voluntad y su suerte; Fermina, en Agua de mar, no puede sufrir a la vez el desapego de su novio, el acoso de otro y la maledicencia de la gente. Opta por el suicidio, aunque a último momento la salvan.

En grupos sociales muy cerrados, que velan con extremado celo por la fama de sus miembros y hasta toman represalias, es lógico que el temor al "qué dirán" inmovilice u obligue a decisiones extremas.

2.3.- El cuidado de las formas

Incluimos aquí algunas costumbres que, a fuerza de consenso pasan a ser normas sociales que entran en vigencia al darse ciertas situaciones como el noviazgo o la viudez. Está claro que comienzan a desacreditarse y muchas mujeres no las acatan.

2.3.1.- Durante el noviazgo

Para no dar que hablar, lo mejor es rehuir cualquier ocasión que pueda presentar cierta ambigüedad, por eso no se considera decoroso que el novio y la novia vivan en la misma casa, por ejemplo.

La marquesa de ¡Mi abuelita, la pobre! se atiene a las reglas y regresa al pueblo en cuanto la ahijada entabla relaciones con su hijo. Apoyará la boda, pero se preocupará de que se cumplan todas la formalidades.

En El rufugio, Consuelo decide que ella y su hermana deben buscar otro alojamiento en cuanto Maruja y Ramón se ponen de novios.

Colti la Corredora no ve con buenos ojos que el abogado que ha usado el testimonio de Conchita para liberar a Rafael se lleve a la chica a su casa. Él lo hace para salvarla de la presión del barrio, además le ha prometido casamiento. Sin embargo, según Cloti, no ha hecho más que empeorar la situación:

CLOTILDE: Después de haberla dejao ante los ojos de to el mundo como una cualquiera, se la trae usté a vivir a su casa para enmendar el yerro, sin ver que la gente tiene que pensar: "Claro, el otro la dejó... y el abogado se la lleva para continuar... los estudios" ; Y esa idiota de la madre que no ve que la casa de un soltero no es el lugar indicado pa una muchacha decente!

p. 55

Soledad, en La luz, comparte las aprensiones del personaje anterior y renuncia a trabajar en el negocio de Damián en cuanto se entera de que está enamorado de ella. Antepone la defensa de su buen nombre a la necesidad:

SOLEDAD: Yo he venido aquí a ganarme el pan, y ahora resulta que estoy enamorando. ¡Digo! ¡Y a usted! Así se explica el cambio y los halagos a mi tita. Así se explica que su hermana me hablara con cierto retintín. ¡Y sabe Dios lo que dirá la gente! Yo con de sensia no puedo estar aquí ni un minuto más.

p. 46

También se cuida no dejar solos a los novios en sus entrevistas. Consuelo, en Las llamas del convento, recuerda haber acompañado a la protagonista a sus citas. En La cursi del hongo, Luisa Fernanda pide a una vecina que se quede con ella hasta que regrese su madre, porque no estaría bien que Blas la encontrara sola. Doña Isabel, madre de la novia en Los Reyes Católicos, delega las funciones de acompañante en su sobrina, pues odia ese cargo. Se pliega a la costumbre porque hay que hacerlo, no por convicción. En cambio Miguel sí considera muy importante que su hermana esté acompañada a la hora de recibir al prometido, en La mujer de cera:

MIGUEL: Una mujer sola en una casa con su novio, da a cualquiera mucho que hablar. Y la María Eugenia no le deja a Pablo; pero él no la atiende y entra de rondón en la casa, como si ya la casa y la María Eugenia fuesen suyas.

p. 15

Pero si puede provocar chismes la presencia del novio, mucho más lo hará su ausencia. Antonio, en ¡Allá películas!, habla de las novias abandonadas. Sin culpa ninguna se ven cercadas por las murmuraciones que les impedirán comenzar una nueva relación:

ANTONIO: (...) Empieza para la pobre mujer una vida de sonrojo, de sentirse acosada por el decir de la

gente, y de ver perdida toda esperanza de ser la mujer de un hombre honrado.

p. 45

Gran parte del odio de Andrea hacia Mari-Blanca en Pluma en el viento, nace en el hecho de que José Luis la había abandonado cuando se enamoró de la recién llegada:

ANDREA: Que a moza honrada
 no se la deja por nada...
 y a ello buscan razones,
 y entre tantas opiniones
 no quedé muy bien parada.

p. 336

La calumnia que daña a Mari-Blanca y a la que ella contribuye con entusiasmo la libera de ser tema de conversación.

La presencia del acompañante de los novios -como la de la dama de respeto o carabina- tiene poca representatividad entre los personajes y desaparece cuando se quiere mostrar a la juventud moderna. En cambio sí cobra importancia en muchas tramas otra costumbre relacionada con el noviazgo: la fuga.

2.3.1.1.- La fuga

Forma por sí sola un subgrupo dentro de las convenciones ya que aparece con frecuencia estadística notable, sobre todo si se considera que es un recurso extremo. Las parejas lo utilizan para cambiar el rumbo de las decisiones de los mayores, aprovechando su incidencia social y su asociación segura con el temido chisme.

Es pues, un instrumento, un elemento de presión o intimidación del individuo sobre el grupo.

Muchas parejas que no pueden llegar al matrimonio por negativa de sus padres apelan a la fuga, seguras de que después se los casará para restaurar la honra de la muchacha. En estos casos en que el fin -matrimonio- es tan claro y seguro, la promotora de la maniobra suele ser la mujer.

En El juzgado se divierte Matilde ve cómo su padre sueña con prósperos pretendientes. Ella ya ha hecho su elección y no está dispuesta a que se la contradiga. Por eso trama una fuga, que será sólo aparente pero obligará al padre a casarla con su elegido:

MATILDE: Quiero que venga para escaparnos juntos, y así no tendrán más remedio que casarnos. Así se lo he dicho en una carta.

p. 45

El pobre novio se resiste. Piensa que es un recurso desproporcionado que provocará la ira de su futuro suegro, pero sus temores no cuentan ante la inquebrantable decisión de Matilde:

RODOLFO: ¿Pero tú has pensado en serio eso de la fuga?

MATILDE: ¿Tú crees que te he hecho levantarte de la cama para verte tiritar?

RODOLFO: Oye, monada, ¿y no sería mejor hablar con tu padre? ¿Hablarle de nuestras relaciones?

MATILDE: A mi padre le hablas de nuestras relaciones y te da un sopapo que te quita el resfriado.

RODOLFO: ¿Entonces no hay solución?

MATILDE: Ninguna. No hay tiempo que perder. Ahora subo, cojo un maletín, echo la ropa necesaria..., muy poca, porque como es para escaparnos... echo...

RODOLFO: Echa dos docenas de pañuelos, porque fíjate cómo estoy.

p. 55

Tan decidida como Matilde resulta Encarna, en Paloma de Em-

bajadores. Desde hace años está de novia con un muchacho del barrio, pero su padre, que ha ganado un premio de la lotería, no solo pretende mudarse a una zona de más categoría sino que sus hijos hagan matrimonios encumbrados y ventajosos. La muchacha opta por los remedios heroicos:

ENCARNA: Ya que se empeñan en contrariar nuestra inclinación, fugarnos.

SEGUNDO: ¿Estás loca?... ¿Fugarme yo, tan jovencito?

ENCARNA: ¡Fugarnos, sí!... ¿O es que no me quieres como dices?...

p. 39

El pobre novio, tan acostumbrado a ceder como Rodolfo, acepta a pesar de sus lúgubres presentimientos:

ENCARNA: Así, padre no tendrá más remedio que casar nos. ¡Con las ganas que tengo de ser tu mujer!...

SEGUNDO: Pues lo que es con ese plan, parece que quieres ser mi viuda.

p. 41

En estas parejas se repiten -aplicadas a la fuga- características semejantes a las ya vistas en el apartado del matrimonio: la mujer es la que pone todo su empeño mientras el varón se muestra temeroso y reticente. Lo frecuente es que sean personajes secundarios quienes las encarnen y representen el matiz cómico de la obra.

Los jóvenes de las citas anteriores no pretenden más que dar un susto y forzar a sus familias. Lo mismo sucede en La fuga de Bach y en Los Reyes Católicos, dentro de un tono francamente cómico. En cambio en Pepa la Trueno, el pésimo carácter de la madre es el detonante para que la hija se fugue con el novio.

En Yo quiero, Juan de Dios saca de la cabeza de Gregoria la idea de una fuga que sólo le acarrearía amargura.

Mal había terminado la de Rosario en Las llamas del convento, ocurrida antes del comienzo de la acción:

PACO: ¿La quería?

CONSUELO: Mucho, sí.

Aunque no tuvo reparo
en sacarla de su casa
con malas miras. Lograron
llegar a tiempo sus padres
y la virtud quedó a salvo.
Pero el corazón, deshecho;
y el renombre malparado.
El se fue. Ya era teniente
(...)

PACO: ¿Y ella?

CONSUELO: Lo de siempre: al claustro
muerta en vida.

PACO: Muy de España
la estampa: "Monja y soldado"

p. 18

En Seis meses y un día, el novio de Araceli, que le propone fugarse, es un sinvergüenza. Su tía Agustina impide que la chica cometa un error.

También salva La Chascarrillera a Valle. Es su hija, aunque la muchacha no lo sepa y de ahí nace su interés en protegerla. Madreselva está en el mismo caso y cuida a Clavela desde lejos. Por eso logra librarla de un seductor que la ha sacado del convento en el que se educa.

A Rosario, Valle, Araceli y Clavela las mueve el amor desmedido por hombres que las incitan a la aventura sin medir las consecuencias. Este mismo espíritu romántico influye en la frívola protagonista de Angelina o El honor de un brigadier. Se fuga con Germán, un galán que también es amante de su madre,

pero enseguida se arrepiente.

Se cree Mesalina y le da gran importancia a su arrojo cuando en realidad y según la definición de Germán, es solo una niña cursi y caprichosa.

Su padre se ve en la obligación de batirse con el seductor. El novio desdeñado, más cómodo, se contenta con escribir un drama en verso. Al fin termina por perdonarla porque la chica, con notable astucia, lo convence de que se la raptó a punta de pistola.

La fuga de Angelina fue un juego emocionante y peligroso; la de Rosarito, en La casa del olvido, una simple travesura que sólo lo ha servido para dar un paseo con el noviecito. La sanción que le impone el padre es excesiva: la encierra en un convento. Las monjas tratan de anular ese castigo.

Inflexible era la señora Rita en Las doce en punto. Su hermano admiraba el rigor con que trataba a los hijos y la pronta obediencia que conseguía. Pero todos se llevan un chasco cuando Severina escapa con su novio y regresa embarazada, con lo que no le queda a su intransigente madre más remedio que casarla. Severina cumple con la amenaza que la mayoría de los personajes que hemos visto usaba sólo como presión.

Las hijas de La Marquesona y de María "la Famosa" causan serios disgustos a sus madres al abandonarlas. Las dos muchachas regresan arrepentidas.

En La mentira mayor, los avispados pretendientes de una rica heredera aspiran a conseguir con un secuestro las ventajas de la fuga: el matrimonio seguro. Algo semejante ocurre en El enemigo público número 1 y es otra farsa para acelerar una boda.

Pilar, fiel exponente de la juventud alocada de su época, le pide a uno de sus amigos que se fugue con ella en Almoneda—

PILAR: Nada más. Mis problemas de muñeca no pueden ir, para ti, más allá. Pues te equivocas. No se me han acabado los pitillos ni la gasolina; y sin embargo, necesito de ti... (Bajando la voz) Carlón: necesito que esta tarde te fugues conmigo.

CARLÓN: ¡Ah!, vamos: lo que se te ha acabado es otra cosa.

PILAR: La vergüenza, ¿no? No juzgues tan ligeramente. Oyeme antes. Tú me dijiste una vez que estarías dispuesto, por mí, a todo en la vida.

CARLÓN: Bueno, te advierto que también he dicho una vez que la capital de Suiza era Budapest. ¡Una equivocación cualquiera la tiene!

p. 478

No puede desembarazarse ni con las bromas. Pilar está decidida a fugarse y conseguirá que él sea su compañero:

CARLÓN: Bien. Tú sabes que yo no me asusto de nada y que bastantes estupideces hemos hecho juntos. Pero date cuenta de que esto puede ser un escándalo, una campanada.

PILAR: Justamente.

CARLÓN: ¡Ah! ¡Justamente!... Lo que necesitas entonces es un poco de reclamo para que se sigan ocupando de Miss Europa.

pp.478-479

Entre gente de vida frívola y acostumbrada a llamar la atención es lógica la razón que ve Carlón para la fuga. Pero la realidad no es tan transparente: Pilar está embarazada y sumida en la incertidumbre. Cuando el muchacho se entera, huye, como antes había hecho el padre de la criatura.

Sin embargo, tiempo después regresa para casarse. Se siente responsable de un escándalo que él no buscó pero al que contribuyó tontamente. De su mano, Pilar regresará triunfante a su núcleo social.

Irónicamente, Carlón resulta la víctima en un campo en el que como en todos los relacionados con la honra, la que suele perjudicarse es la mujer.

2.3.2.- En la viudez

No está bien visto que una viuda vuelva a casarse antes de terminar el luto reglamentario, por eso Antonia, en ¿Quién tiene vergüenza aquí? obliga a su pretendiente a tener prudencia durante los cuarenta y cinco días que le faltan.

La protagonista de Sol en la cumbre es más drástica y sincera; ha esperado toda una vida para regresar al lado del hombre amado y no se va a detener por una convención:

DÑA. SINFOROSA: Pronto me parece. Todavía no hace un año que enviudó usted, y... ¿qué dira la gente?

MARCELA: Me tiene sin cuidado lo que diga. ¿Qué dijo la gente cuando casi niña me obligó mi padre a casarme con un hombre al que no quería sabiendo que Manuel y yo nos adorábamos?

DÑA. SINFOROSA: Es verdad.

MARCELA: Bastante hice en respetar a mi marido, a pesar de no quererle.

p. 8

La protagonista de Julieta y Romeo es joven, bonita, rica, viuda y con título. Es lógico que le lluevan pretendientes y sea el tema obligado de las charlas de un pueblo chico. Ella lo acepta con estoica tolerancia, pero Daniela, en Como los propios ángeles, se cuida muy bien de ser mentada en los corrillos del barrio. No sólo cuida su reputación sino que nada afecte a su hija. Por eso se muestra reticente ante Pepe Luis:

DANIELA: Pero ¿olvida usted que soy viuda?

PEPE LUIS: ¿Y qué?

DANIELA: Que cuando una viuda admite un día y otro los galanteos de un hombre...

PEPE LUIS: Las gentes tien razón pa oreeer que hay gato encerrao, ¿no es eso?

p. 22

Por cierto que Daniela como muchas otras en su lugar, terminará casándose con Pepe Luis con el beneplácito general.

El personaje anterior cuidaba su fama en beneficio de su hija; Eulalia, en Un grito en la noche, vigila la de la madre:

ROSARIO: Realidades, Agustín, realidades. Se habla de Concha Aldán, cuya enfermedad se agravó en las últimas veinticuatro horas, y ella, mi hija resumió los comentarios con unas frases que yo no puedo olvidar: Concha Aldán es una mujer íntegra. Juró a la muerte de su esposo que ningún otro hombre sabría de sus tesoros más íntimos y morirá fiel a su juramento por no haber consentido que ningún médico la auscultase. Y luego, clavando sus pupilas en las mías, añadió: ¡En cambio, hay tantas que se resisten a la más elemental disciplina del honor!

p. 34

El modelo que pone la muchacha es desproporcionado en su intransigencia y más para Rosario cuya conducta es todo lo contrario ya que tiene a su sobrino por amante. De todos modos las críticas de la hija no modifican en nada el estilo de vida de la madre.

También las separadas y abandonadas por el marido pasan a ser motivo para el chisme. Como a las viudas, puede inmovilizarlas el temor a ser objeto de la maledicencia, que en lo que sucede con Puri en Don Pedro el Cruel o los hijos mandan, u obligarlas una costumbre ancestral a la rigurosa reclusión, como en el caso de la Mujer de Leonardo en Bodas de Sangre. Otras no le dan.

ninguna importancia al comentario general. Remedios, La marchosa es un buen ejemplo de ello.

2.3.3.- La apariencia de la riqueza

Si bien "el qué dirán" presiona sobre todo en la conducta sexual de los personajes, hay una segunda forma, tan o más cruel que la primera y que obliga a los mayores sacrificios: aparentar una bonanza económica que no se tiene. Un ejemplo patético es La cursi del hongo, que vive mal vestida y peor alimentada pero es incapaz de buscar un trabajo porque eso sería reconocer ante los demás la pobreza. Su orgullo de clase es superior a su necesidad.

Contra esta vana apariencia se rebela un personaje secundario de Tú y yo, solos:

MERCEDES: Quizás. Cuando erais pequeños el sueldo de tu padre nos permitía criaros bien, y hasta con cierto lujo. Luego, al crecer con vosotros las necesidades, no subía el sueldo en la proporción necesaria. Debíamos educaros como corresponde a los hijos de un catedrático. ¡Qué se hubiera dicho!

ROSARIO: Ahí está el mal: en ese "¡qué se hubiera dicho!", que obliga a nuestra clase a hacer más de lo que puede, a aparentar lo que no tiene, a llegar a hombre de carrera sin haber ganado una peseta; al contrario, gastando miles en estudiar...; y vivir... ¡ya ves!, tomando un café de achicorias con pan de ayer, y amargo, más que por falta de azúcar, por sobra de lágrimas.

Rosario trabaja para ayudar en la casa y poder costear los estudios del hermano. No protesta por el sacrificio que debe hacer sino por la falsa imagen que debe dar -un tópico tan

antiguo en la literatura española-.

A Rosario no le asusta la pobreza, prefiere darle la cara y no la espalda. Quiere vivir de acuerdo con sus posibilidades y sin preocuparse por lo que los demás puedan pensar, porque esos pensamientos no salvan de la decadencia a la familia. No obrará como su madre y dentro de su humildad está augurando una etapa de más sinceridad en la sociedad.

Es este uno de los personajes más valiosos de la comedia que presenta, en tono pausado y sin grandes conflictos, la intersección entre una burguesía empobrecida -herencia del siglo anterior- y una clase obrera en continuo ascenso.

En Almoneda, la ruina de una casa de la clase alta es definitiva. Hasta se rematan los muebles. Para el padre es una humillación, pero para Cecilia no. Ese acto la absuelve de tener que fingir una situación inexistente.

A pesar de la afectación de su discurso y del optimismo exagerado que declara, hay un fondo de verdad que acerca a Cecilia al conmovedor lamento de Rosario:

CECILIA: La vergüenza sería lo otro, papá. Esto es la alegría, la liberación de una vida estúpida y ficticia. Mira todos esos cartelitos que a ti te avergüenzan, a mí me parecen como pañuelos blancos que es tuvieran despidiéndonos desde el muelle. Ahí queda to do eso... ¡Vamos hacia una verdad mejor!

LA HONRA

3.- Concepciones

El tema de la honra, tan fecundo dentro de la literatura española, también aparece profusamente en este período signado por la movilidad y por la controversia social. Tema es éste que toca lo ideológico más que otros si definimos la ideología como el sistema de creencias, presunciones y asunciones, muchas veces inconscientes, no examinadas, con las que opera una sociedad.

El tratamiento que se le dispensa es pendular: o se busca con él la reflexión profunda o el efecto cómico. Por cierto que hay gradaciones que acercan un sector al otro, pero la mayoría de los casos se agrupan en los extremos.

Elisabeth Frenzel señala como fenómeno generalizado esta desviación del motivo de la honra hacia lo cómico. Nace de un cambio de mentalidad y se apoya en la perversión de los modelos tradicionales

(7)

3.1.- Valor de la honra

También es pendular la concepción que tienen los personajes y va desde considerar la honra como un valor intrínseco hasta verla sólo como un cúmulo de preceptos impuesto por la sociedad, puramente externo y que depende de la apariencia.

3.1.1.- Aspecto físico o moral

Lo frecuente es que aparezca como el máximo valor de la mujer y se hace ostensible en la virginidad o en la castidad dentro del matrimonio.

La protagonista de Doña Herodes ve peligrar la honra de su amiga Gloria porque quiere trabajar de tanguista:

MARIANA: ¿Qué quieres que quiera? ¿No llega hoy Luis? ¿No viene con su carrera terminada por ti? ¿No se va a casar contigo enseguida? ¿Qué voy a querer, Gloria! Que no abandones el camino que hasta ahora has seguido, que le esperes con los brazos abiertos y que te cases con él, porque las mujeres no tenemos más que una honra, y el día que se pierde, como no haya habido por medio unas bendiciones, hemos hecho las diez de últimas.

p. 17

Gloria sigue su camino sin prestar demasiada atención a la amiga. Su conducta deja bastante que desear y crea serios problemas a su novio, pero todo se resuelve muy tradicionalmente porque al haber conservado su virginidad parece que nada hay que perdonarle y los conflictos terminan en boda. En ningún momento se juzgan sus intenciones y su falta de responsabilidad.

El caso de Elisa en Mi vida es mía es la otra cara de la moneda. Felipe la engañó con un falso matrimonio. Años después él piensa casarse realmente para complacer a su madre y decide hacerlo con otra porque considera a Elisa indigna al haber vivido con él en concubinato:

FELIPE: Es triste, es amargo, es duro reconocerlo, pero tú no podías ser mi mujer.

ELISA: ¿Por qué? ¿Es que me has conocido impura o envilecida? ¿Es que para adueñarte de mi honor no has necesitado mentirme, y no con promesas, sino fingiendo un matrimonio?

p. 53

Elisa queda sola y sabe que ante la sociedad está deshonra

da, pero no ante sí misma. Su honradez no depende de una circunstancia física sino de una convicción moral, en ella inalterable. Su concepción difiere mucho de la de Felipe, que sí ha cometido una villanía y a pesar de eso no cree haber faltado a su honor.

Tampoco parecen coincidir las concepciones de la Madre y la Novia en Bodas de sangre. Cuando esta última desaparece, el padre se niega a aceptar el hecho de que se haya fugado con Leonardo porque sumiría a la familia en la vergüenza. Sugiere un posible suicidio. La madre lo rebate: esa hubiera sido la salida desesperada de una muchacha honrada, capaz de sacrificar su vida antes de ceder a una pasión indigna:

PADRE: No será ella. Quizá se haya tirado al aljibe.

MADRE: Al agua se tiran las honradas, las limpias; ¡ésa no! Pero ya es mujer de mi hijo (...)

p. 382

Luego de consumada la tragedia, la Novia se presenta ante la Madre y defiende altiva su honradez, llegando a proponer una especie de ordalía. Acepta que se la mate como justo castigo, pero no que se la crea deshonrada. Para la Novia como para las muchachas de Doña Herodes, el valor reside en conservar la virginidad, aunque en el caso presente haya sido por circunstancias puramente fortuitas y no por libre voluntad de la mujer. Por eso sorprende que se sienta tan orgullosa de su presunta honradez, como si para conservarla hubiera tenido que acometer riesgosas hazañas:

NOVIA: ¡Calla, calla! Véngate de mí, ¡aquí estoy! Mira que mi cuello es blando, te costará menos trabajo que segar una dalia de tu huerto. Pero ¡eso no!

Honrada, honrada como una niña recién nacida. Y fuerte para demostrártelo. Enciende la lumbre. Vamos a meter las manos: tú por tu hijo; yo por mi cuerpo. Las retirarás antes tú.

MADRE: ¿Pero qué me importa a mí tu honradez? ¿Qué me importa tu muerte?, ¿qué me importa a mí nada de nada? Benditos sean los trigos porque mis hijos están debajo de ellos; bendita sea la lluvia, porque moja la cara de los muertos. Bendito sea Dios, que nos tiende juntos para descansar.

p. 410

Para la madre, junto con el hijo ha muerto todo deseo. Ni la venganza puede animarla. Y dentro de esa inmovilidad, poco pueden importar los convencionalismos de una sociedad de la que ya no se siente parte. Antes sí había seguido sus normas, cuando impulsó a su hijo a dar caza a los fugitivos:

MADRE:(Al hijo) ¡Anda! ¡Detrás! (Sale con dos mozos) No. No vayas. Esa gente mata pronto y bien..., ¡pero sí, corre, y yo detrás!

p. 382

Por un momento pesa más su amor de madre, que ve el peligro, pero la afrenta se impone. No se puede dejar pasar porque el deshonor que debería ser privativo de los que han transgredido las reglas mancha, en caso de tolerarlo, al Novio y a la familia.

El Novio y la Madre han cumplido con el deber social. El tributo ha sido tan alto que ya a ésta no le queda nada. La Novia es una perturbadora de esa quietud, semejante a la muerte, que la rodea. Nada puede haber entre ellas, pero no sólo porque una es la causante del mal que la otra sufre, sino porque sus concepciones son distintas. No pueden entenderse. Para la

Novia, según sus palabras, la honradez reside en su cuerpo; a él se aferra, empujándose con esto la terrible realidad de que por ella han muerto dos hombres y muchas personas sufren humillaciones y soledad. Para la Madre, la característica física es solo un signo de algo más profundo, en lo que prima el sentido del deber. El deber que la hubiera llevado a ella al suicidio antes que a la fuga y que ha arrastrado a su hijo a la muerte. Por eso en mitad de su discurso deja de dirigirse a la Novia para invocar a la naturaleza que rodea a los suyos y a Dios, que la unirá con ellos. Toda comunicación se ha roto. Las dos mujeres hablan distintos lenguajes.

La concepción de Yerma se acerca a la de la Madre, su honra está encadenada a su deber. Su obsesión es el hijo y piensa que no lo tiene porque su marido no lo desea. La solución que le proponen es unirse a otro hombre, solución a la que nunca accedería porque sería su deshonor y la de los suyos:

YERMA: Se lo conozco en la mirada, y como no los ansía no me los da. No lo quiero, no lo quiero y, sin embargo, es mi única salvación... Por honra y por casta. Mi única salvación.

p. 475

Esta casta a la que se siente unida Yerma es su propia familia. En ella no está incluido su marido, como si al no haber tenido hijos no hubieran formado una propia. Dos seres no ensamblados, antagónicos, con distintas historias. La honra que defiende es la suya, la de sus ancestros, y pesa más que la única razón de su vida: la maternidad. Yerma, en el límite, llegará al asesinato como la Madre hubiera optado por el suicidio, pero su sentido de la honra permanecerá inalterable.

Renuncia a sus ansias de ser madre como la otra a disfrutar de la vida de su hijo.

Amparo, La hija del tabernero, hace gala de su honradez por un lado y por otro se entretiene en incitar descaradamente a la parroquia de su padre:

AMPARO: De sus malas intenciones
quiere hacerme a mí culpable.
¡eso no! Yo soy honrada,
honrada y usted lo sabe!
¡Que ni esto puede decir
que haya conseguido nadie!
¡Honrada! ¿Lo entiende usted?
Y conmigo no le valen.

ATILANO: ¡Honrada! Porque no andas
conquistando por la calle...
Pero no sé qué es peor,
si a los hombres entregarse
o infernarlos, y que otras
de entre las llamas les saquen
(...)

p. 74

Por más que Amparo presuma, su actitud es inmoral y este divorcio entre honra y responsabilidad moral, que también se daba en la Novia de Bodas de sangre y en Gloria, de Doña Herodes, nos retrotrae a una sociedad primitiva en la que la mujer vale para su clan por las alianzas que con ella podían pactarse. La virginidad garantizaría la legitimidad de los hijos que consolidarían la alianza. De esa misma concepción partiría la idea de que el honor del hombre depende de su comportamiento en los diversos órdenes de la vida, mientras que el de la mujer exclusivamente de su conducta sexual.

Un personaje de Guillermo Roldán parte de este ancestral concepto para rechazar el divorcio, no por motivos religiosos o morales sino porque supondría una adulteración del honor.

3.1.2.- Aspecto social

En Al margen de la ciudad, Elena se cuestiona la importancia del valor que se atribuye a la honra de la mujer.

Su marido la había sometido a una absurda prueba antes de casarse. Tiempo después, al enterarse, la humillación destruyó todo posible amor:

ELENA: (...) Una causa imprecisa me ayudó y me salvó en aquellos momentos, para resistirme a su pretensión infame y no ceder... Por eso él se casó conmigo. Lo dijo así a sus amigos, con quienes habría tramado la apuesta, ofreciéndoles no desposarme en caso de que mi debilidad de mujer -tan respetable, por lo menos, como todas las suyas- cediera. Fue la apuesta indigna que todos sus amigos admitieron... ¿A esto llaman algunos honradez? Yo la desprecio (...)

p. 64

Elena llega a considerar inmoral el vivir con un hombre al que aborrece, pero como a Yerma, no le queda otro camino. Sin embargo hay una diferencia bastante notable entre ambas: Yerma estaba orgullosa de su honradez y de su casta, sobre este punto no existe para ella ninguna duda; Elena rechaza el concepto de honra porque no lo siente propio. Le parece arbitrario al reflejar demasiado el punto de vista masculino. ¿Por qué, en el caso de ceder a las maniobras de seducción de su novio, ella quedaba deshonorada y él no? La respuesta parte de la doble moral vigente y por supuesto no satisface sus cuestionamientos.

Elena vive sumida en dudas y rebeldías, pero no se apartará de su rígida línea de conducta a pesar de que su cuñado Leoncio la asedia continuamente, hasta tentándola con la posibilidad de un hijo -como a Yerma-, ya que no los tiene con su mari

do. El hombre la acusa de cobarde por no entregarse a un amor que también ella siente:

LEONCIO: (Con frenesí) ¡Me amabas, Elena! ¿Ves cómo me amabas? ¡Cobarde!

ELENA: (Con rebeldía) ¡Cobarde, no, honrada al modo que vosotros mismos habéis hecho a las que lo son o quieren parecerlo!

p. 85

Elena sabe muy bien que si quiere gozar del respeto de la sociedad en que vive, debe aceptar las reglas del juego y eso es lo que hace. Llega a la conclusión de que el conservar o perder la honra está muchas veces condicionado por la casualidad, que no es la mujer quien decide, que puede ser víctima de presión o engaño, pero será juzgada como la única responsable.

Una verdadera víctima es Mari-Blanca, protagonista de Pluma en el viento. Una calumnia, nacida de la envidia de otra moza, arruina su vida:

MARI-BLANCA: (...)

Si en esta copla que suena
mi deshonra se propala,
si la gente me condena,
si todos me quieren mala,
¿de qué me sirve ser buena?

p. 379

Jamás alcanzará justicia para su inocencia y el único consuelo será la religión.

El refugio al que apelará la criada de Dueña y señora, amante desdeñada del señorito, será el silencio. Lo ve, si no como el remedio, al menos como el paliativo de lo irremediable:

TONECHA: (...) Robásteme tú mis galas de moza y su

pe callarlo aquel día. Non se abrió ya mi boca para una queja, que la honra dormida no es casi perdida... (...)

p. 28

Rosario está de acuerdo con la sentencia anterior y en Maye y Abril busca por medio del aborto salvar la reputación de su hija y de su casa:

ROSARIO: ¿Qué quiere que haga? Yordá y morirme de pena si usted no se compadese de mí. Este no será er primer caso que usted conosca, yo sé que para un médico esto no tiene importancia...

LUISA: Cuando lo exige la salud de la enferma y na da más.

ROSARIO: La fama es tanto como la salud; más que la salud... y usted no querrá ponernos en la evidencia... Yo le doy a usted lo que me pida, la firmo lo que usted quiera... Aquí creo que traigo poco... Dos mir pesetas nada más...

p. 44

Luisa, que no es bien mirada en el pueblo por su independencia, actúa con un criterio moral. Ella es responsable, mientras Rosario y su hija se conforman con parecerlo. Al no conseguir su propósito, la madre opta por casar a la chica, solución que también salvaguarda su tan mentada fama ante la sociedad.

Una copla de la protagonista de El ama puede servir de resumen a este punto. Señala con amargura el peso de las apariencias y aún de las veleidades de un grupo en algo tan importante como el honor de la mujer, que debería depender exclusivamente de sus valores personales y no de circunstancias ajenas a ella misma:

RAFAELA:(...)

"Buen renombre o mala fama
pendientes del mundo están,

pues no tenemos más honra
que la que nos quieren dar"

p. 53

3.2.- La honra en la vida de la mujer

En su estudio sobre los dramas de honor, Américo Castro apunta la forma en que el honor se encarna en la vida cotidiana:

El idioma distinguía entre la noción ideal y objetiva del honor, y el funcionamiento de esa misma noción, vitalmente realizada en un proceso de vida singularizada. El honor "es", pero la honra pertenece a alguien, actúa y se está moviendo en la vida. (8)

3.2.1.- Su conservación

Conscientes del valor dinámico que en la cita anterior se atribuye a la honra, muchos personajes femeninos manifiestan una clara voluntad de preservarla; otros, sienten que su buen nombre depende de condicionamientos externos de difícil control.

3.2.1.1.- Por decisión personal

La serrana más serrana tiene muy clara su escala de valores y cuando se entera de que han puesto en entredicho su honorabilidad mueve cielo y tierra hasta lograr una amplia reparación:

ÁNGELES: Pa mí lo más sagrado de una mujé ¡es la honra! Se puede ser rica o pobre, guapa o fea, pero, ¡honrá!

p. 12

Isabel, en El amo, pertenece al grupo de las pobres. A pesar de su incierto futuro, se va de la casa en la que sirve porque el dueño se ha enamorado de ella y la acosa. La mujer es mezuquina y siempre la ha esclavizado. La muchacha le hace

ver que si ella quisiera, las cosas cambiarían pues su capricho tendría peso sobre el marido:

ISABEL: (...) Si me importara más la codicia que la honra, serviría de poco su voluntad. Pero estoy de más aquí y me voy.

p. 165

Matilde, en La prima Fernanda, lo que abandona es un galante juego de sociedad que se está volviendo peligroso:

MATILDE: Mi "flirt"
con Román Corbacho toca
en ese punto difícil
que no hay que pensar. Las cosas
se precipitan y yo
no quiero ser una loca...
(Solemne)
Aunque Leonardo no sea
digno de mi fe, mi honra,
está siempre, sobre todo
para mí.

p. 129

Matilde actúa igual que Yerma. Ellas serán fieles, no por respeto al marido, al que ni aman ni creen digno de tal entrega, sino por respeto a sí mismas. Las honras que protegen son independientes de los hombres a los que están unidas. En ningún momento piensan en las de ellos.

Tampoco Consuelo, "la del Portillo" vacila en romper con su pretendiente:

CONSUELO: Adivino tus intenciones, ¡qué tonta he sido! Pero eso, no, que mi honra es mi único orgullo.

p. 16

El caso de Julia, la hija de Venancia, la pitonisa sale fue

ra de lo común; se niega a aceptar una soberbia casa y una fortuna que un inglés, al que ella había atendido en un accidente, le había donado, en parte por agradecimiento y en parte por haberse enamorado:

JULIA: (...) porque la gente pensará lo que no fue, pero que es natural que haya sido al aceptar una fortuna que sólo como reparación de un grave daño puede ofrecerse.

p. 373

A los padres de la muchacha, que ya habían tomado posesión de los bienes y que se estaban felicitando de su suerte, se les viene el cielo abajo, pero ella permanece inflexible. Con honestidad sólo puede aceptar algo de su esposo, cuando se cae:

JULIA: (...) Deben comprender que este no es nuestro sitio; que no puedo aceptar nada que manche mi honor. Y como quiero a este hombre, de él solo aceptaré lo que venga; si ustedes quieren, bien; y, si no, tal día haré un año.

p. 55

Julia es un personaje bien dibujado, por el que el autor siente gran simpatía. Cuida su imagen pero no vive pendiente del qué dirán. Rechaza las habladurías y con la misma fuerza con que se impone a sus padres, se enfrenta con el novio cuando éste insinúa que el ejercicio de la medicina puede atentar contra su fama por la libertad con que debe moverse. Julia no vacila y rompe el noviazgo. Está muy segura de su propia valía y de la limpieza de sus intenciones. Los demás terminan por reconocer que está en la verdad. La libertad responsable de Julia es un ejemplo frente al oportunismo de unos y los

prejuicios del otro. También la hija de Juan Simón, "el enterrador", defiende su derecho a ser considerada honesta a pesar de las circunstancias adversas que rodean a su conducta.

3.2.1.2.- Por decisión del destino

En Las doce en punto, Casilda declara que la suerte tiene mucho que ver a la hora de conservar la honra. Así allana el camino a su nuera, mujer de mala vida antes de casarse:

LUISA: ¡Usted sí que es buena!

CASILDA: No he sido mala; pero es que la vida tampoco me ha empujado al mal. Si me hubiera visto como tú, sola y desamparada, ¡quién sabe!...

p. 294

Luisa utiliza la palabra "buena" para calificar la justa caridad de su suegra, ésta cambia el sentido del término por honesta, y humildemente aclara que lo ha sido porque la vida no la ha acosado.

Rosario, en Un grito en la noche, piensa en forma semejante sobre la fidelidad dentro del matrimonio: muchas mujeres son fieles sólo porque no tienen oportunidad para dejar de ser lo.

Isabel, la protagonista de ¡Como una torre! también llega a estas inquietantes conclusiones a raíz del adulterio de su hermana. Como mujer pagada de su propia honradez, ha sido desconsiderada con la infractora, pero pronto reacciona y la defiende ante los demás miembros de la familia:

ISABEL: ¡Y qué veía aquí, qué escuchaba aquí? Malas caras, malos modos y acusaciones y reproches. Yo misma, pasados los primeros instantes de estupor, sólo tuve con ella dureza y crueldad. Esa dureza y esa crueldad implacable de las mujeres honradas que

a veces parece envidia...

PADRE ANTONIO: ¡Isabel!

ISABEL: Sí, y que siempre es tenacidad, como un de saffo a la Providencia, que puede dejarnos de la mano y castigar nuestra vanidad, la vanidad de nuestra honradez, que a lo mejor cae deshecha en un minuto.

p. 51

Isabel ha sido tan misericordiosa como Casilda, las dos de conducta intachable. Rosario, en ¡Tómame en serio!, no se ha encontrado, al volver al pueblo, con mujeres de parecidos valores. Le hacen el vacío porque sospechan que trabaja en un lujo so cabaret. A ella estos juicios adversos no le importunan porque no cree que quienes los emiten tengan la suficiente altura moral. Así se lo dice a Máximo, que la acompaña:

ROSARIO: Haga usted lo que yo, no le dé importancia. Si yo me hubiese preocupado, no hubiera estado aquí ni un día. ¿Cree usted que yo no sé lo que dicen de mí? Que sí he sido, que sí soy. ¿Y quién lo dice? Unas que presumen de honradez y que si lo son es porque, seguramente, no han tenido ocasión de ponerlo a prueba.

p. 19

Rosario se queda corta. Para demostrarlo, la comedia nos presenta a alguna de las acusadoras como adúltera. Sin embargo esas mujeres no toman conciencia de sus propias faltas y se ensañan con la que ha tenido menos suerte y no puede ocultar su historia. Para ellas el ser honradas depende de algo tan externo no como parecerlo o no.

Mercedes la Gaditana, actúa abiertamente dentro de la prostitución. Está enamorada de Juan, un ser abyecto que vive de su dinero y además tiene relaciones con una muchacha a la que deja embarazada. Esta última va a exigirle a Mercedes, con

orgullo y prepotencia que abandone al que considera su hombre y al que libra de toda culpa. Con crueldad se enseña insistiendo en la condición de ramera de la otra. Mercedes le hace notar que ella está a un paso de seguir el mismo camino:

MERCEDES: ¡"La gaditana"! Si; pa que no tuviesen que avergonzarse mis padres si no cambiaba de nombre, ¿te enteras? Tan honrada como todas las mujeres cuando hubiesen encontrado un hombre; ¡tan perdía como la que más cuando se cruza un sinvergüenza en el camino! Como tú, si Juan no cumple. ¡Quién sabe el apodo que tú tendrás el día de mañana!

p. 43

Si eso no ocurre es por la generosidad de Mercedes que termina ayudándola a pesar de su estúpida intransigencia:

MERCEDES: Lo que pasa es que la mujer que se da sólo a un hombre cree tener derecho a insultar a las que por culpa del primero tienen que entregarse a muchos, sin pensar que no son ellas las que deciden, sino él el que marca nuestro camino... (...)

p. 43

La situación que señala Mercedes es trágica poroue insinúa una total falta de libertad en la mujer, está tan condicionada a depender de un hombre que en caso de no llegar al matrimonio sólo le queda la prostitución. Muy distinta postura tomaba páginas atrás Julia, en Vanancia, la pitonisa, que se siente capaz de poder elegir el modo de vida más honroso para ella. Una mujer mayor de Proa al sol denuncia una falta de posibilidades semejante a la que marca Mercedes y admira a la maestra que gracias a su trabajo puede liberarse de un destino tan restringido.

3.2.2.- Su pérdida

Según los personajes anteriores, conservar o perder la honra depende de las personas que las rodean y del apoyo que recibían de ellas. Señalaremos ahora con más detalle otros puntos de vista.

3.2.2.1.- Por pasión o interés

La duquesa de Benamejí sacrifica su buen nombre y su posición por amor a Lorenzo, un bandido que fue compañero de sus juegos infantiles:

LORENZO: Tú deshonrada y perdida
para los tuyos
REYES: ¡ Lo mío
eres tú!
LORENZO: Pero tu fama...
REYES: Rey de la sierra te llama
el pueblo; a mi rey confío
mi fama...

p. 73

Reyes, caprichosa, acostumbrada a no tener jamás oposición por su rango y su fortuna, busca un escape romántico para su insatisfacción y termina trágicamente. Este personaje no puede crear normas de conducta, está muy lejos de la realidad cotidiana. Además la historia está aislada en el pasado, cuando lo común de este período es que las obras se planteen en el presente del espectador.

Sin embargo alguna que otra muchacha opta por la aventura romántica sin tener en cuenta para nada la honra familiar. Es lo que hace la sobrina de Antón Perulero. Los padres van a llorar por el honor y el dinero perdido ante el protagonista, a quien

siempre habían despreciado:

CELESTINO: Compadécete de esa pobre mártir. De mí que soy otro mártir; herido, lastimao.

(...)

PATRO: En lo peor, Antón. En la honra.

(...)

PATRO: Mi hija; Paloma, que se ha marchao de casa.

ANTÓN: ¡Arreando!

CELESTINO: ¡Eso! ¡Arreando con tos los posibles que teníamos!...

p. 71

La seña Rita de Las doce en punto es otra soberbia que trata con altanería a su cuñada hasta que la baja del pedestal con un escándalo su idolatrada hija.

En las dos obras estos conflictos son secundarios como los personajes que los animan, por otro lado tratados con muy poca simpatía. Estructuralmente sus desgracias no conmueven, provocan satisfacción en el espectador al comprobar que la vida venga a los personajes íntegros y humilla a los que, imbuidos en falso orgullo, los despreciaban.

Otras muchachas apelan a la fuga por inconsciencia o porque buscan imponer su voluntad ante el peligro de un grave escándalo familiar. Este tema se trata en el apartado correspondiente.

Lo normal es que los padres teman verse en situaciones como las descritas, pero en Para mal, el mío, Afrodisia y su marido inventan una historia de deshonra para conseguir dinero de Serafina, que se compadece de todo:

AFRODISIA: En mi casa había dos tesoros: Nuncia, nuestra hija idolatrada -la azucena en cuestión- y la honra de sus padres.

(...)

REVUELTA: ¡Lo irremediable, Serafina: el cristal

se ha hecho amigos!

AFRODISIA: ¡Como nuestra honra!

p. 7077

La historia es falsa en lo que respecta a Nuncia, pero refleja la de Beatriz, hija de Serafina, y aprovechan para extorsionarla. Nuncia, llena de justa indignación termina con el fraude de sus padres.

3.2.2.2.- Por generosidad

Algunas mujeres sacrifican su buen nombre por el bien de otras personas amadas. Así Vamá Inés inventa un enredo amoroso entre criada y amo para negarle la paternidad al hombre que la abandonó y que perjudicaría al hijo. Don Carmelo, el supuesto implicado, le comenta que pone en juego su honra:

INÉS: ¿Y qué me importa mi honra? ¡Me importa ser madre! Me importa mi hijo para que no me lo quiten. Y así es de los dos. Por muy sinvergüenza que yo resulte, a usted no le importa, que así es nuestro. La historia de siempre, ¿sabe usted?: que usted me pellizcó... y yo me puse tierna... y usted me daba achuchones por los pasillos... ¡Anda, que si eso de los achuchones hubiera sido verdad, menudo bofetón!

p. 78

La historia del amo y la criada sí es cierta en La tragedia del pelele. Reme es la amante de los días negros de Gonzalo, la que lo cuida en sus depresiones, la que sufre la humillación de ser echada de la casa por otra mujer. Pero llega a tanto su amor que regresa para defenderlo del despojo del que está siendo objeto, porque su última conquista es una estafadora:

REME: Y too lo que hay en mi voluntá es mío tam-

bién. Y lo que hay en mi voluntad (pa que usté lo sepa) es la idea firme de que no roben a este hombre. Que no quiero que se quede en la miseria. Ni quiero que, ya que le ha quitao usté la gana de vivir, le quite usté lo poco que le queda. De manera que usté se deja eso en esta casa, como yo me dejé la honra en ella, ¡y aún no me la he llevao! ¡Conque venga eso!

p. 466

Blanca, en La fama del tartanero, sabe que dará mucho que hablar si viaja con Juan León, el seductor del pueblo. De todos modos lo hace para salvar a su novio, que está en peligro.

BLANCA: (Decidida) Vamos. Por salvarlo, hasta mi honra.

p. 57

La desconsideración de Curriyo no tiene precedentes: a pesar de saber cómo se ha sacrificado por él, pone en tela de juicio el recto proceder de la muchacha y hasta piensa en matarla siguiendo un absurdo código de honor. Por fin se descubre que Juan León es el padre de Blanca y regresa la paz.

Mercedes, la protagonista de Como tú, ninguna no habría aceptado a un novio que hubiese dudado de su honestidad. Justamente ella aprovecha unos chismes que corren sobre su persona para probar a los pretendientes y quedarse con el que la ama a pesar de todo:

MERCEDES: Porque los hombres sois de cartón y se os va el color en seguida. Valiente yo, que para alejar el peligro de ti no he vacilado en tirar mi nombre por tierra.

PEPE: Eso no lo hace nadie. Ves tú qué bien te pega la copla "Como tú, ninguna".

p. 62

Aunque algunas situaciones planteadas no son muy verosímiles, hay que tener en cuenta que cumplen su función: hacer resaltar un tipo de mujer fuerte, independiente y tan convencida de su valía que no se siente afectada por las murmuraciones.

Verdadero sacrificio es el que hace Conchita, la sobrina de Cloti la Corredora. Para sacar a Rafael de la cárcel, el abogado apela al falso testimonio de la chica que tendría que jurar que estaba en su habitación. La familia del muchacho ofrece dinero por la declaración:

FERNANDO: Es algo más que una molestia lo que se pide. Se trata de deshonrarse públicamente.

ANA: Cuestión de aumentar el precio. Entre esa clase de gente tampoco tiene una exagerada importancia.

p. 27

Fero la tía se equivoca. Conchita es una muchacha de principios:

CONCHITA: Ustedes se han equivocado; ustedes han venido a esta casa sin darse cuenta de lo que venían a pedir. Y usted, señora, sí debía saber que el honor de una mujer es su tesoro. Y si entre ustedes se guarda esta prenda con todos los cuidados, entre nosotros se aprecia mucho más, porque es la única fortuna que tenemos.

p. 34

Sólo la madre de Rafael comparte la encendida defensa del honor de la muchacha, para los demás, tanto la familia del muchacho como los padres de la chica, el dinero es un valor de más peso:

CONCHITA: ¡Ofrecerme unas pesetas!...

ALFREDO: Unas pesetas no; que hasta diez mil duros daríamos...

RAMONA: (Aparte y con asombro y codicia) (¡Diez mil duros!)

PEDRO: (Aparte y contentísimo) (¡En tres mil que dan la taberna de la esquina!)

ANA MARÍA: Y total por nada...

CONCHITA: Por decir una mentira, ¿verdad? De otras lo conseguirían por mucho menos. Pero yo tengo decoro y vergüenza. Buenas tardes.

pp.34-35

A Conchita no la habían movido ni el dinero ni la promesa de una boda, pero sí el temor de que puedan condenar a Rafael y comete perjurio para salvarlo. También la reina María, en Dan, sacrifica la honra para liberar a su pueblo de la tiranía.

3.2.3.- Su rehabilitación

Según la concepción que establece que la honra de la mujer depende de su virginidad, en caso de pérdida, la reparación se logrará por medio del matrimonio.

3.2.3.1.- Reparación por el matrimonio

La honestidad o deshonestidad sexual llegan a una simplificación y la mujer pasa a ser sencillamente "buena" o "mala". La novia de Reverte fue "mala" según sus mismas palabras y continúa siéndolo porque su amante la ha abandonado. La muchacha embarazada de Mayo y Abril, a quien su madre consigue casar, vuelve a ser "buena", aunque antes y después el único atributo que le cuadra a este rudimentario personajes sea el de "ton-ta".

La desdichada protagonista de Lo que fue de la Dolores se ha vuelto "buena" al casarse, según Lázaro, su eterno enamorado, quien se lo agradece al marido:

LÁZARO: (...) Le bendigo, sí, porque fue tan bueno...que hizo lo que hubiera hecho yo; despreciar las calumnias, olvidar tu pasado, tenderte una mano cariñosa y buena, dignificarte dándote un nombre honrado y hacer de ti lo que te mereces: una mujer buena, dichosa, feliz..., y por eso, por eso le bendigo, porque te hizo feliz, porque te hizo buena...; ¡iya ves si te querré cuando yo hago eso!!

p. 37

Por cierto que Lázaro está suponiendo demasiado. La pobre Dolores es intrínsecamente buena en el recto sentido de la palabra, tanto como para cumplir con su deber a pesar de sus sentimientos. Por otro lado, el matrimonio no la ha hecho dichosa. Sí le ha proporcionado una cierta tranquilidad, ya que han dejado de hablar de ella. Sin embargo la murmuración puede renacer en cualquier momento, como va a suceder en su caso por la venganza de otro hombre desdeñado.

La hermana Consuelo también cree en principio que el matrimonio puede ser la solución para una de sus protegidas en la casa del olvido. Ella misma se había hecho monja después de un desengaño provocado por don Fernando. Luego de nueve años llevan a su convento, que acoge a jóvenes descarriadas, a una muchacha que se ha escapado de su casa y se ha dedicado a la prostitución. Es muy rebelde, pero la monja gana su confianza y así se entera de que el comienzo de sus males había sido el mismo hombre que a ella la había desilusionado.

La hermana suplica a Fernando que salve a la chica de su desesperación, pero él está preparando su boda con una muchacha noble:

HNA.CONSUELO: Una buena boda. Cada uno ve la bondad en lo que más le agrada. Si se tratase de devol

ver la honra a una mujer pobre y humilde, y ya he di
cho todas las miserias, eso sería una mala boda.

p. 46

El discurso de la hermana Consuelo está cargado de ironía, pero no consigue su propósito. Sin embargo tiempo después él regresa decidido a casarse. Esta vez es la muchacha la que se niega; ha aprendido a ser independiente, ha hallado nuevos valores y razones para vivir. Ya no necesita a Fernando ni para devolverle una honra que ha dejado de tener significado para ella.

El hecho de que la mujer deba implorar para que se cesen con ella es humillante. Leonor lo hace reiteradamente en El divino impaciente:

LEONOR: No pido
 que te mires en mis ojos
 como un día te miraste.
 ¡Sólo ya pido de hinojos
 que te llesves los despojos
 del honor que me robaste!

ATAYDE: No hay cosa que más me enoje
 que esa sentencia tan boba;
 el honor nunca se roba,
 sino que se da... ¡Y se coge!

pp.129-130

Atayde no deja de tener parte de razón, no se le puede considerar el único responsable, la mujer también tenía capacidad de decisión. Sin embargo los resultados no son los mismos; lo que para él carece de importancia para Leonor parece ser una tragedia que marcará toda su vida. Por eso Javier condiciona el deseado viaje de Atayde al Oriente a su previa boda con la mujer desdeñada.

JAVIER: La licencia tiene un precio:
¡el honor de esa mujer!

p. 130

Leonor recobra su honra, no su felicidad, pues será siempre despreciada por el esposo, pero al menos ha reparado su imagen social.

También es salvar la imagen lo que se pretende en Cuidado con el amor. Angelita tiene una conducta tan irreflexiva que provoca murmuraciones. Su madre está desesperada por sacársela de encima y pide ayuda:

CLDOMIRA: ¡Ay, sí, Alejandrina, casadme a esa hija, y libradme de la deshonra! (...)

p. 15

En ningún momento piensa la madre que el matrimonio cambiará las actitudes de Angelita, pero ya no dependerá de ella y la deshonra será para el marido.

Al revés de Yerma, que se sentía unida a su familia y no a la de Juan, y por aquella, no por éste, conservaba su honra, Clodomira piensa que una vez casada la hija ya pertenece a la familia del esposo, no a la propia, con lo que se libra de preocupaciones.

También lo ve así el padre del novio y se resiste a que tal peligro ingrese en su casa. Don Servando, para ayudar a Clodomira, utiliza como arma que vieron a la chica en lugares poco recomendables, en compañía de Juanito. Es verdad, sólo que fue Angelita la que llevó al muchacho a la fuerza. Pero el argumento de la responsabilidad del varón tiene su peso:

DON SERVANDO: (...) te invito a meditar si un hom-

bre honrado puede ver con indiferencia el descrédito de una muchacha sin ofrecer una inmediata reparación.

DON JUAN PEDRO: ¡Ca, hombre!... ¿Qué hablas de reparación? Yo no dejo de ninguna manera que mi hijo se case con esa chiquilla.

(...)

DON JUAN PEDRO: (...) ¡Bromitas con la honra, no!

p. 19

Don Servando trata de calmar sus iras insistiendo en que los excesos de Angelita son sólo aparentes:

DON SERVANDO: ¿Crees tú que yo puedo proponer ¡qué digo proponer!, insinuar siquiera a tu hijo ni a nadie una boda con una mujer sin honra? Yo te lo propongo porque creo sinceramente, honradamente, ¡te lo juro! que a esa muchacha sólo puede atribuírsele las locuras propias de esta juventud moderna, educada en la ligereza y en la frivolidad, pero nada más.

p. 20

Es curioso que a Angelita se le atribuyan las "locuras de juventud" patrimonial de los muchachos, pero en ella son sólo apariencia; al menos así lo dice don Servando y así terminan por aceptarlo todos.

La caballerosidad del protagonista salva la honra de una joven envuelta en un confuso episodio en Un día de octubre. También frecuentemente y en tono jocoso se apela a la responsabilidad del varón para tenderle una trampa. Sobre todo, cuando padres y hermanos quieren beneficiarse con la boda, como en ¡No hay no!, Mi chica, ¡Soy un sinvergüenza!, ¡Zape! y La viudita se quiere casar.

Otro motivo reiterado es el de la mujer que se entera de que su novio tiene otra relación amorosa y lo empuja hacia la deshonorada, como en Las llamas del convento, Barrios bajos y Canela fina.

Como en otras obras, también en Marquesa de Cairuan el matrimonio devuelve a la mujer la honra aunque no se case con el responsable de la falta. En Papá tiene un hijo se parodia esta solución.

El conflicto gira en encontrar marido para una moza supuestamente deshonrada por Don Patricio. Con una buena cantidad de dinero se completará la indemnización.

Rogelio, secretario del dueño de casa, interpreta mal la maniobra y cree que su patrón busca esposo para la hija. Entonces se ofrece pensando en la herencia. A un amigo le parece menoscabar su honor el aceptar ser parte de tal componenda:

CAYETANO: ¡Hombre! ¿Te prestarías tú a eso?

ROGELIO: ¿Por qué no? Ella no ha ofendido mi honor. De aquí en adelante sería otra cosa.

p. 40

La mujer en cuestión es una avispada campesina con un hermano temible, así que Don Patricio respira al poder ofrecerle un marido:

DON PATRICIO: (...) (Con solemnidad) Amigo Regalado: el honor de una mujer es un espejo.

(...)

Un espejo que se empaña con mirarlo. Tú eres listo y sabrás digerir la metáfora. Le miras a una mujer el honor y se lo has oscurecido; ¡y si le llega el aliento!, ¡no hay nada que hacer!, como tu dices.

(...)

Yo a tu hermana confieso... que le eché el vaho... Pero ya, ¡Dios sea loado!, puedo ofrecerle... ¡el paño con que limpiarlo!

p. 52

Con el marido comprado y mejor aún con el dinero que aporta

don Patricio, el honor de la familia de la moza está salvado, para alegría de todos, en especial de Regalado que tiene gran experiencia en esos temas:

REGALADO: Que yo soy muy navegao, y de esto del honor sé más que ese sabio que le dicen Berlín; que a mi hermana la mayor también le pasó a su tiempo lo mismo... Y yo me tiré la escopeta a la cara y quedé el honor de los Regalaos más reluciente que un caldero; que el desorejao del señorito que hizo la acción tuvo que darla mil duros de dote, y mi Genoveva de seguida se casó como Dios manda.

ROSITA: Con otro.

p. 16

Mayor distorsión del honor se da en la admiración que trasluce Raimunda en Los amores de la Nati, ante una mujer astuta y codiciosa que ha escalado posiciones:

RAIMUNDA: Una muchacha practiquísima, que después de hincharse de ganar dinero con los franceses es hoy una excelentísima señora, porque contrajo matrimonio canónico con un ex senador del antiguo régimen.

PAKPLINAS: La Rosaura siempre fue una intriganta.

p. 22

En contraste con la ambiciosa Raimunda y la esporádica men- ción de Rosaura resplandece la protagonista, honesta, trabajadora e incapaz de aprovecharse de los demás. De todos modos hay un fondo de amarga ironía y una fugaz crítica social en este episodio, porque Rosaura es aceptada a pesar de su oscuro pasado por el sólo hecho de haberse casado con un hombre rico y representativo y Nati es rechazada por la madre de su novio, sin tener en cuenta sus múltiples valores, por no ser ni rica ni noble.

3.2.3.2.- Otros medios de rehabilitación

El caso más positivo lo constituye el de Eva Quintanas. Luego de ser abandonada por el novio rehace su vida con el ejercicio brillante de su profesión y poco a poco recobra su propia estima. Como la muchacha de La casa del olvido, rehúsa una propuesta de boda que el hombre que la había rechazado ofrece tiempo después. Su honor se ha fortalecido solo y no la necesita. Clara, en Papeles, también se ha devuelto la honra así.

Menos suerte tiene la pobre Sinforosa de Sol en la cumbre. Mantiene relaciones con un hombre y queda embarazada. Se casa con otro que la acepta generosamente. Nadie se entera de nada, pero Sinforosa se siente profundamente culpable y consagra su vida a hacer el bien a los demás como modo de perdonarse y aceptarse a sí misma. Gana fama de santa, pero un día surge su antigua historia, aunque la maledicencia popular le ha cambiado la protagonista. Ella quiere confesar para librar a la otra mujer de tan injusto cargo, pero teme la reacción de su hijo. Sus temores están bien fundados; el muchacho, sin saber que la madre está implicada en el escándalo, se muestra inflexible en la condena:

DOÑA SINFOROSA: (Con honda emoción) Y si aquella mujer lavó su falta con lágrimas y sacrificios, ¿tampoco la perdonarías?

RAMON: (Con energía) Tampoco. Eso... no se perdona nunca.

p. 49

Sinforosa recompone parcialmente el buen nombre de la víctima sin afectar el suyo. Todo queda envuelto en una nebulosa, pero ella seguirá sufriendo al saber que no alcanzará el perdón del hijo a pesar de que sus obras sobrepasan en mucho a los posibles errores de una lejana juventud.

3.3.- La honra de la mujer en la vida del hombre

Hay dos posiciones encontradas; la primera, con menor frecuencia en los ejemplos, considera el honor como propio de cada ser humano, intransferible. Así, la deshonor de una persona no tendría por qué afectar a otra.

"Un momento" constituye un claro ejemplo de este criterio. Lu cía ha engañado a su esposo. Éste, al enterarse, no busca venganza, la impulsa a irse con el amante porque si hizo una elección entre los dos, debe aceptar las consecuencias. En cuanto al honor, el único afectado es el de ella, que no ha sabido cum plir con sus deberes de esposa. Él es inocente de todo carga y su honra permanecerá inalterada:

DUQUE: (...) Vete. Vete de esta casa y de esta tierra (...) La gente creará así en tu lealtad absoluta; creará que me dejaste; que huiste... Y no pienses en mi honor, que no sufre por eso, porque mi honor es mío, como el tuyo, tuyo; el honor es nuestro, de cada uno, y uno mismo se lo da y uno mismo se lo quita... y nada más. Y eres tú sola quien ha perdido el suyo.

p. 46

En Latigazos, ¡Como una torre!, Eva Quintanas o Como tú, ninguna también se desarrolla el concepto del honor individual, pero otras obras lo consideran como el principal elemento de una intrincada red familiar y social. En estos casos la mujer cobra fundamental importancia como su principal guardiana.

Julian Pitt-Rivers hace un estudio sociológico de la influencia del honor en la vida de los pueblos del Mediterráneo y las interrelaciones que crea entre hombres y mujeres:

El poder femenino no es manifiesto, pero, debido a

su participación en el honor familiar (como depositarias de sus aspectos moral y sagrado), las mujeres tienen en sus manos el poder no sólo para presionar a sus hombres sino también para "arruinarlos" efectivamente. El miedo a la sexualidad femenina que inspira a gran parte de la literatura popular y las creencias populares de Europa es paralelo a un miedo mucho más realista de la sociabilidad femenina. Por eso, no es nada difícil de entender que los hombres conscientes de su vulnerabilidad a través de las acciones de sus mujeres y resentidos de ellas, están más dispuestos a atribuirles defectos de carácter que, por infundados que sean, son lugares comunes en la literatura del Mediterráneo, defectos que justifican su exclusión de la esfera política y la autoridad de sus hombres sobre ellas. Esa es la justificación cultural de lo que se ha llamado "criterio doble" y su lógica interna.

(9)

En El susto, Ignacio confiesa que ha depositado la honra familiar en las manos de su mujer, que es la encargada de mantenerla en todo su esplendor:

IGNACIO:(...) No soy yo quien tenga que velar por mi honor, que le di como un sagrado al casarme con eya; es eya la que lo ha de guardá.

p. 6752

También se atribuye esta función de guardiana en Un soltero difícil y se recalca la necesidad de elegir una buena esposa para que cumpla eficazmente la tarea.

Puri, la protagonista de Don Pedro el Cuel o Los hijos mandan, ha sido abandonada por el marido, que la ha dejado con un niño pequeño al que ella convierte en un hombre de bien. Han pasado muchos años pero en cuanto la ven en el barrio acompañada por un hombre interviene la familia para hacerle cargos:

INDALECIO: Y la honra de Vicente es nuestra propia

honra y la de toa la familia, y la encargá de guardarla, su mujer.

(...)

INDALECIO: Y ya supondrá usté que ni ésta ni yo estamos dispuestos a consentir ciertas cosas tratándose de una persona de la familia.

MILAGROS: Porque ella no debe olvidar que tiene un hijo.

INDALECIO: Y un marido a quien respetar.

MILAGROS: Y unos parientes honraos.

INDALECIO: Y una madre.

MILAGROS: Y una sociedad que la vigila hasta en sus menores movimientos.

p. 18

Puri vive cargada de obligaciones, los demás están exonerados según parece, entre ellos el desaprensivo marido. Pero sólo la mujer es la encargada de velar por la sagrada honra, cuya repercusión se abre en círculos concéntricos cada vez mayores que también señalan los límites de la prisión femenina.

Cuando estalla la cómica revolución de La Oca, el conde y su familia tratan de pasar de incógnito, pero al ver en peligro el honor, el noble olvida la prudencia y asume con orgullo los peligrosos blasones:

CONDE: ¿Tú en brazos de un fondista injerto de grullo? ¿Tú, la heredera de once duques y cuatro reyes; tú te... Tú te... portas así?

EMEBERTA: Yo te explicaré.

CONDE: ¡Por Dios vivo! Dispón de tu peculio, que tu peculio es tuyo; dispón de tu vida, que tu vida es tuya; pero no mangonees con tu honor, porque tu honor es mío, y la casa de Siaín tuvo siempre por lema estos tres versos:

"A ningún Siaín le asombre
perder la fe y el renombre

¿Pero el honor?... ¡¡¡Vamos, hombre!!!

El conde piensa incluso en el suicidio y sus razones son muy claras: la vida es personal, pero el honor es patrimonio del clan familiar; sólo lo recibe en custodia y debe entregarse inalterable a las futuras generaciones.

A continuación agruparemos las reacciones del varón cuando advierte que la mujer pone en peligro el honor común.

3.3.1.- La vigilancia

En Una americana para dos, Epifanio teme que su hija haya llegado demasiado lejos en sus relaciones con Enrique porque la ve muy desasosegada:

ENRIQUE: Pues a pesar de todos los insomnios, de todos los suspiros, de todas las goteras y de la falta de narices, puede usted estar tranquilo.

EPIFANIO: Sigo respirando. Porque en cuestiones de honra el alcalde de Zalamea a mi lado es el secretario del Ayuntamiento.

p. 56

Aníbal, en El enemigo público número 1, también hace veladas amenazas que acelerarán la boda de su hija y su propio beneficio:

ANÍBAL: ¿Que sí es verdad? Como que gracias a eso me he enterado de que a mi honó le está apuntando una mancha que va a habé que mandarlo ar tinte.

p. 59

A pesar de que los ejemplos anteriores tienden a la comicidad, la vigilancia se considera generalmente como una función importante y seria. Además no le corresponde al varón en exclusividad sino más al resto de las mujeres de la familia. A ve-

ces se convierte en acoso, como vimos que sucede con Puri en Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan, pero otras resulta totalmente ineficaz; por ejemplo, con la adolescente Loren de Va-ya usted con Dios, amigo.

3.3.2.- El castigo

El concepto de la honra no sólo presiona a la mujer, también el hombre se ve arrastrado por él a la venganza, aunque no quiera, por temor a quedar como un pusilánime ante los demás. Es lo que sucede con Alberto en Adán o El drama empieza mañana. Ha descubierto que Rosa María ha tenido una aventura con otro hombre, no sabe qué actitud tomar y le consulta a un amigo:

FELIPE: Por eso te digo que te preguntes a ti mismo. Tú quieres... Y no quieres...y no quieres dejarla. A dejarla te empuja el concepto del honor...

ALBERTO: ¡Oh, eso!

FELIPE: ¡Nada más! El concepto del honor, como un peso muerto, ancestral. A no dejarla te mueve el amor, porque todavía la quieres y por eso sufres. ¡Sí! Y luego piensas en los demás, en la opinión, y te avergüenza no dejarla, y te avergüenza que sepan que la dejas porque te engañó...

p. 34

Alberto está en un dilema y éste lo va a llevar a la inmovilidad. No abandonará a Rosa María, pero tampoco la perdonará convirtiendo su vida en un infierno.

El castigo al que podía llegar Alberto era al abandono de la adúltera, pero algunos personajes recurren al extremo de la deshonra lavada con sangre. Así Luisa, en Con las manos en la masa, cree que su marido la engaña con su madrastra y se propo-

ne contárselo al padre de la peor manera posible, aún sabiendo que puede desencadenar una tragedia:

ANTONIO: ¿Yo? ¿Pero qué dices, Luisa?

LUISA: Digo la verdad; lo que va a saber mi padre, aunque os tenga que matar y aunque le cueste la vida a él mismo.

p. 49

Luisa no está defendiendo el honor familiar, se está vengando. Para hacerlo pone en marcha el ancestral proceso. No hay muertes, pero Antonio y Esperanza deben marcharse y su padre quedará a punto de enloquecer.

Los celos de Luisa son injustificados, pero en otro personaje con el mismo nombre de La frontera sí tienen fundamento. Su compañero la traiciona con la mujer de un amigo. Eso debe llevar necesariamente a la muerte de los adúlteros, castigo que le corresponde ejecutar a un marido, nunca a una esposa. Julio tendrá que ser el vengador:

LUISA: ¿Los ve? ¿Los ve usted? ¡Mátelos, hombre, mátelos!

p. 40

Tampoco aquí se llega a tal extremo, pero esos personajes hubieran justificado y hasta aplaudido la muerte que lava la honra. En El corzo, una zarzuela de ambiente rural, el protagonista está rodeado por un halo de simpatía: ha matado y debe huir, pero su acto está fundado en las antiguas leyes del honor.

Cisneros presenta una interesante dicotomía entre la legalidad y los ancestrales deberes que crea la honra. Diego, criado del Cardenal, mata al seductor de su esposa:

DIEGO: (...)

Dejaba allí las piltrafas
de mi honor y su contento,
(...)

¡Yo hice justicia!

CISNEROS: ¡Bien hecho!

CAPITÁN: Soltadle.

CISNEROS: Pero, ¿qué hacéis?

CAPITÁN: Señor, soltamos al preso
pues que por bien hecho daís
lo que hizo.

CISNEROS: No tan ligero:

Bien hecho ante el corazón
¡ante la ley, muy mal hecho!

p. 279

Diego ha vengado la afrenta. El primer impulso de Cisneros corresponde al de cualquier caballero de su época: acompaña con sus simpatías al defensor de su honra. Pero inmediatamente se impone en él el espíritu de las leyes divinas y humanas y dicta su fallo conforme a ellas.

Este drama ofrece la única muerte provocada por el honor, pero está alejado en tiempo y espacio del espectador. Lo más frecuente es que el tema se presente degradado hacia la parodia, coincidiendo con la perversión de los modelos antiguos que señala Elisabeth Frenzel y hemos citado al comienzo de este apartado.

Los hombres que presumen de modernos no actúan como Diego, buscan otras salidas, como en La culpa es de Calderón:

ASUNCIÓN: Entonces usted no intentará matar a su rival.

RECUERO: ¡Oh, no, señorita! Los hombres de honor de estos tiempos obramos de otra manera. No somos maridos de drama, sino maridos de alta comedia. No mata mos; nos vengamos. ¡Ojo por ojo! ¡Mujer por mujer!

ASUNCIÓN: ¿Una venganza de quinta avenida, de gran

des bulevares?

RECUERO: *Yes. Una venganza siglo XX, no un drama de Calderón; porque sépalo usted, señorita, Calderón es el culpable de toda una leyenda negra de celos y de honor lavado con sangre. ¡El daño que ha hecho a España "El alcalde de Zalamea"!*

p. 39.

Como veremos en el análisis más extenso que se hará de esta obra, Recuero no es tal como él se cree y, a pesar de sus teorías, reacciona con una furia cercana a la de los mejores dramas aludidos.

El tipo de venganza que propone Recuero -"ojo por ojo, mujer por mujer"- es el esqueleto de los enredos de El huevo de Colón, aunque en este caso la obra resulta menos lograda.

La muerte de los ofensores es una rica fuente de recursos que van desde lo arbitrario hasta lo francamente jocoso. Arbitrario es Lorenzo en Hace falta un suicida. Está a punto de escaparse con una amante cuando de improviso empieza a sospechar que su mujer pueda buscar una aventura;

LORENZO: Quedamos en que... si eso fuera cierto, ¡los deguello a los dos!

p. 17

Claro que podría incluirse él en la matanza, porque es el primer traidor, pero la honra que debe preservarse reside en su mujer, no en él mismo. La ironía de la situación hace pensar en una injusticia acorde con la doble moral que rige los actos de este grupo social.

Hay algunas variaciones. En Piezas de recambio, Juan ha sido traicionado por la esposa y un amigo. Es a éste al que piensa matar, quizás porque la traición a la amistad empeore la si

tuación:

JUAN: Con él seré inflexible. He de matarlo.

p. 51

Juan ha ayudado a su amigo a consumir la aventura, aunque desconocía quién era la mujer conquistada. El que sea la propia se convierte en un irónico acto de justicia.

En Korolenko, Luis piensa que don Severo, un catedrático de lo más honorable, ha seducido a su tía:

ANTONIO: (A Luis) ¿Qué vas a hacer, idiota?

LUIS: Vengo a matar con mi cuchillo al que ha manchado mi honor.

TOMASA: ¡No le matarás!

SEVERO: ¡Dejar suelto a ese animal!

Yo soy un hombre y él otro.

La lucha es de igual a igual.

LUIS: Con tu sangre he de lavar
la honra de esa mujer

SEVERO: ¡Pues ven por ella, ladrón;
si te sientes lavandera
no te faltará jabón!

p. 85

Es absurda la lucha de estos personajes, sobre todo por falta de motivos. Para reforzar el absurdo, como también para resaltar la comicidad, se pasa de la prosa al verso. Ya que los pacíficos personajes han modificado su forma de actuar, lógico es que cambie su discurso; así parodian los dramas de honor.

Más sedienta de sangre todavía se muestra la Chacha en El escándalo.

Elena monta toda una farsa para burlarse de la moral acomodicia de los hombres del pueblo y a la vez convencer a su marido de que deben regresar a Madrid. Como primera medida cita

a don Dieguito. La Chacha cree que se avecina la traición y apresuradamente avisa a su amo porque el honor de la casa en la que sirve es su propio honor:

CHACHA: (...) pero el honó de mi niño es lo primero. ¡Que venga, que los coja, que los mate; antes de engañao, prefiero verlo pintao con las tripas der que sea en las manos, en un carté de esos que sacan los siegos por la calle! (...)

p.821

Rosita, amiga de Elena y esposa de don Dieguito está al tanto de la farsa y aprovecha la ocasión para dar una lección al tenorio. Le hace creer que lo ha sorprendido en la aventura y que lo deja a merced de las iras del marido ultrajado:

ELENA: ¡¡Mi marido!!

ROSITA: ¡Jesús!... ¡Me alegro! ¡Que te sorprenda! ¡Que te vea! ¡Que te mate!! Si sales con vida en casa estoy. ¡Adiós! (Mutis)

DIEGUITO: (Tembloroso) ¡Rosa! ¡Rosita! ¡No te vayas! ¡Sálvame!... ¡Que vea que estamos de visita!...

p. 831

Las cosas se complican. Un ladrón que pretende robar una antigüedad tiene la mala suerte de elegir esa misma noche. Con tanto movimiento es descubierto y la Chacha insiste, truculenta, en que también debe morir:

CHACHA: Sí, ¡matarlo! ¡Mejó! ¡La honra de mi niño!...

MUNIZ: ¿Qué honra ni qué gaita? ¡A mí no me busca usted una ruina, porque le pego un balazo que la mondo!

p. 831

Este hilarante juguete cómico termina sin ninguna muerte, lo



que provoca una profunda frustración en la Chacha.

En Menos lobos..., parodia de los dramas rurales, llegan a morir los adúlteros. Es por un casual disparo de escopeta y exclusivamente para cumplir con las leyes del género. Así lo aclara el cura, hilo conductor de la acción:

CURA: Ya lo oís. Según costumbre
 en estos dramas rurales
 la escopeta, plomo y lumbre,
 pone siempre los finales.
 Segó sus vidas en flor.
 Hizo, además, carambola.
 ¿La ayudaron? No, señor;
 que se disparó ella sola,
 y estas dos vidas inmola
 ¡en defensa de un honor!

p. 80

También Angelina o El honor de un brigadier es una caricatura; esta vez de los dramas del siglo XIX. Por lo tanto en ella debe ocupar un lugar de privilegio el duelo.

Angelina se ha fugado con Germán. El padre, luego de rescatarla, debe batirse con el ofensor para restaurar la honra familiar. Con ese acto también venga la de Rodolfo, novio de la niña.

En el duelo, el brigadier hiere a Germán, al parecer de gravedad:

DON ELÍAS: ¡Caray!
 Estamos de suerte. ¿A ver?
 Pues sí que estamos de suerte
 porque la herida es de muerte
 en mi humilde parecer.
 (...)
 RODOLFO: Germán, herido... ¡Mi honor
 ha vengado el brigadier!

p. 473

Pero no hay descanso para el brigadier, pues la descomedida actitud de su esposa al ver al herido en peligro desoubre ante todos que son amantes. Se organiza un nuevo duelo para el caso de que el seductor se salve. La admiración y el entusiasmo de los amigos crece por esta clara defensa del honor:

DON MARCIAL: Si muere, tendré clemencia
para él y le rezaré.
Mas si le salva la ciencia
del doctor, esperaré
a que entre en convalecencia
y, en cuanto se halle bien vivo,
¡entonces le mataré
de modo definitivo!
¡Pues la justicia se expande
desde el grande hasta el pequeño!...

DON JUSTO: ¡Marcial, eres el más grande!
¡Se ve que eres madrileño!

p. 477

Como Rodolfo se sentía satisfecho mientras el brigadier se batía por él, así Mindoro, en Las de los ojos en blanco, que no ha podido vengarse por su mano, disfruta con la idea de cumplir simbólicamente su deseo viendo como Antolín lava su honra:

MINDORO: Pero ahora no se repite el caso. Don Antolín tiene que matar por lo menos a uno. (...)

p. 76

El pobre Antolín está frente a un grave problema. Por una confusión han visto entrar a otro hombre en el cuarto de su esposa y suponen que ella lo ha recibido como a su marido. La mujer es inocente, pero para quedar bien debería castigarla:

ANTOLÍN:(...) Porque ella me ha engañado... pero puesto que cree que ha sido conmigo; si me callo, resulta que no me ha engañado. Claro que si me callo,

resulta que soy un sinvergüenza, pero como no lo sabe nadie más que yo, es como si no lo fuera. ¿Qué ha go? (...)

p. 36

Para su fortuna se aclara el equívoco, la esposa queda libre de toda sospecha y él de tener que cumplir con la opinión pública, aunque sea en una caricatura como es esta obra.

Más difícil es la situación en ¿Qué pasa en Cádiz?. Las esposas de Crisanto y Severino se quieren divorciar. Como los maridos se oponen porque ellas son las dueñas del dinero, apelan a un falso adulterio. Crisanto se entera a tiempo y se salva; Severino no puede, su mujer ha dado un escándalo y él se ve obligado a actuar:

SEVERINO: ¡Dichoso tú que te has enterado a tiempo de la farsa! Pero, y yo, Crisanto? ¿Qué hago yo?

(...)

Pero, señor... ¿Qué trabajo le costaba a mi mujer haberme traicionado de verdad, sin decirle una palbra a nadie?

p. 47

3.3.3.- La indiferencia

Antolín y Severino sólo deseaban pasar por ignorantes de las supuestas faltas de sus esposas y seguir viviendo en paz, pero la sociedad no lo permitía. Pepe, el marido de Aurelia en Mamá ilustre finge indiferencia ante las relaciones extraconyugales de su mujer y también queda muy mal parado:

TRISTANA: Luego dicen que en España... Estamos civilizadísimos, ¿eh? Estas escenas son verdaderamente cosmopolitas... Nos está dando un ejemplo magnífico

de marido extranjero.

p. 16

Según Tristana, hay maridos conservadores y de avanzada. Es-
tos últimos, como los que se proponían en La culpa es de Calde-
rón, son los que no actúan según el tradicional código del ho-
nor. Se los considera copia de modelos foráneos, con lo que se
da por sentado que el citado código es privativo de España. No
está muy claro qué es lo que se piensa de los extranjeros. Apa-
rentemente que aceptan la infidelidad porque, al ser bastante
frecuente, están acostumbrados. Se los juzga de principios mu-
cho más relajados cuando no abiertamente inmorales. Lo que sí
está claro es que ni en el corrupto mundillo de Mamá ilustre
se cree que esa modalidad sea mejor que la española. Así que
el símil del marido extranjero es peyorativo, cuando no una
abierta ofensa.

En Usted tiene ojos de mujer fatal también se considera que
reacciona diferente el marido de zonas urbanas que uno de las
rurales, por cierto más conservador:

OSHIORI: Pero la verdad es que el señor no está
en casa. Ha huido esta mañana, señora.

ÁGATA: ¿Que ha huido? ¿De quién?

OSHIORI: De un marido que quería matarlo.

ÁGATA: Pero, ¿todavía hay maridos que matan?

OSHIORI: En las grandes ciudades no, señora, pe-
ro este era de provincias, y esos aún atizan.

p. 269

En Batalla de rufianes lo que cuenta no es el factor geográ-
fico sino el temporal. La diferencia se da entre antiguo y mo-
derno. De todos modos hay que aclarar que la acción se desarro-
lla en Buenos Aires, por lo tanto reflejaría costumbres ajenas:

LUISITA: Mientras él imite a Romeo.

ENRIQUE: No es mi tipo. A mí me dejas en Otelo.

FERNANDA: ¡Qué horror!

LUISITA: Entonces no cuentes conmigo. El papel de Desdémona no me va.

FÉLIX: No te alarmes. Ahora los Otelos ya no matan. Se conforman.

p. 36

A pesar de lo que dice Luisita, es frecuente la figura de mi jer que prefiere el castigo y hasta la muerte a la indiferencia. El furor nacería de los celos y estos del amor. Manon Lescaut y más cercanas en el tiempo, Carmen de ¡Como una torre! o Dolorcitas de El susto son una muestra entre muchas:

DOLORCITAS: (...) Preferiría verlo con una navaja barbera detrás de mí pa asesinarme, a esta frialdad y a este despresio.

p. 6743

3.3.4.- La sensatez

Dolorcitas teje fantasías en las que es codiciada por todos, despierta pasiones inflamadas y provoca sangrientas tragedias; es una forma de autovaloración. Su marido, en cambio, es un modelo de cordura, de seguridad en sí mismo y en su esposa:

IGNACIO: La verdad, como siempre; no abras tanto los ojos. Ya me conoces. Pa mí nuestro cariño no está a mersé de que los hombres te codisien y me envidien. ¿Cómo va a estarlo? Tú eres honrá y yo también lo soy. Tú me quieres y yo te quiero. No vamos a perdé el so siego ni a envenená la casa por las intensiones de na die.

p. 6736

Dolorcitas, que busca continuamente ocasiones para despertar los celos de su marido, aprovecha la aparición de un antiguo pretendiente. Por consejo de una amiga, le escribe una carta con la intención de que la lea Ignacio. Éste la echa en el correo y así es como el pretendiente acude a la cita. Allí se encuentra con el marido:

ARTURO: ¿Eso es to lo que usté le contesta al hombre que acaba de desirle que quiere a su mujá?

IGNACIO: ¿Y a mí qué me importa que usté la quiera si eya maldito lo que le importa usté?

ARTURO: ¿Está usté seguro?

IGNACIO: Lo estoy, pero he de remacharlo. Y eso presisamente es lo que aquí vamos a resolvé... de cualquier forma menos a tiros.

p. 6767

Tampoco entiende Arturo una actitud tan abierta:

IGNACIO: A yegá al fondo de la verdá y a conformar me si me toca perdé, por mucho que me duela. Vamos a poné el pleito en manos de eya... y que eya desida.

p. 6767

Ignacio no considera a su esposa como una propiedad sino como un ser libre y con raccioinio para resolver por su cuenta. Si quiere romper el juramento de fidelidad podrá hacerlo, pero frente a la parte afectada. Eso acarrearía una separación con todas sus consecuencias.

Si Arturo no comprende la actitud de Ignacio, éste sí la de aquel, que es la tradicional, a la que considera cobarde:

IGNACIO: Mírelo usté. Como un cobarde. Lo que usté quería era la traisión, la burla de mi nombre; el distrute de eya con toas las ventajas, y que me señalaran a mí como víctima y a usté como tenorio afortu

nado.

p. 6768

Ignacio actúa basándose en la razón y en la responsabilidad y pretende que los otros dos lo hagan también. Dolorcitas es dueña de sus actos; si prefiere a otro hombre debe afrontar el hecho de que tiene que abandonar el hogar y todas las prerrogativas que en él ha gozado. Arturo, si quiere a Dolorcitas, está obligado a llevársela y hacerse cargo de ella.

Si muchos personajes se manejaran con criterios como los de Ignacio la mayoría de las infidelidades reflejadas en las obras desaparecerían, aunque más no fuera por esquivar los problemas que plantean.

José, en Latigazos, está plenamente de acuerdo con Ignacio, no así Marichu, que como Dolorcitas se aferra a una postura tradicional en la que prima la humillación y el ridículo para el marido afectado por una infidelidad:

JOSÉ: (...) entre el engañador y el engañado, quien está en constante ridículo es el primero, porque el marido, como nada sabe, de nada tiene que responder; mientras, que el otro está a expensas de aprovechar los momentos que éste desperdicia. Se expone a mil situaciones grotescas: desde estar encerrado en la carbonera, a dar saltos acrobáticos por una ventana. Y lo que es peor, tiene que pasar ante los ojos de ella por el hombre que es capaz de partir con otros lo que no se puede dividir sin menosprecio para la propia dignidad.

MARICHU: Pero no me negará usted que el ridículo del marido es inevitable.

JOSÉ: De ninguna manera. No podemos ser responsables de los actos que comete una voluntad ajena a la nuestra.

p. 15

Según José, la responsabilidad personal sería la base del honor; así el afectado por un acto deshonroso sería el que lo comete, no el que lo sufre.

El nublado presenta otra faceta de la sensatez: la justa ponderación de los hechos.

Paulina está casada con Ambrosio. Madura, rica y desocupada, inventa una historia de amor con el novio de su sobrina. Él cede en un momento al juego de seducción y llega a besarla. Inmediatamente se arrepiente.

El marido comprende la situación, él también ha sentido la tentación de volcarse a muchachas más jóvenes y no culpa ni a su mujer ni al muchacho. Sabe que ha sido un impulso del que los dos se avergüenzan. De todos modos le hace ver al mozo lo fácil que es caer en juicios temerarios:

AMBROSIO: (...) Si te dijeran que alguien se había propasao con la Benita como tú te has propasao con el ama; ¿qué dirías?

ÁNGEL: (Vivamente) ¿Pa qué me pregunta usted eso?

AMBROSIO: Td, contesta.

ÁNGEL: (Después de una pausa) Pues... ¿Quié usted que diga la verdad? Si no me hubiera a mí pasao, ¡matarle!, pero después de lo que me ha pasao..., na. Porque comprendo que a cualquiera le puede pasar lo mismo.

AMBROSIO: Eres un hombre cabal.

p. 60

Ángel ha sacado de su involuntaria aventura una consecuencia positiva y usará su propia debilidad como parámetro para ser más tolerante con las de los demás.

En obras como Papeles o Eva Quintanas prima la sensatez al ponderar los valores personales más que la pérdida de la honra en su aspecto puramente físico.

3.3.5.- La codicia

El pago de una indemnización por pérdida de la honra procede de antiquísimas legislaciones y generalmente marcha junto con la obligación que tiene el seductor de casarse con su víctima; pero no lo trataremos así en este apartado sino como sencilla retribución por un servicio.

En La "miss" más "miss", un norteamericano tiene la costumbre de seducir a las reinas de belleza de los concursos que patarocina y pagar espléndidamente sus favores. Pretende hacerlo con la esposa de Aguado:

VAQUERIZO: Le advierto a usted que él dice que todo es cuestión de dólares.

AGUADO: En América, sí; aquí, ¡no!... Aquí la honra de una mujer no tie precio.

(...)

VAQUERIZO: Cerca de dos millones (Aguado saca un pañuelo y se limpia el sudor) ¿Qué le pasa a usted?

AGUADO: Que hay cifras que le hacen dudar a uno.

p. 34

Aguado es un buen hombre y rechaza la tentación. Alejo, en Mi costilla es un hueso, un sinvergüenza. Nicéforo, otro pícaro, ha hecho una apuesta con una institución que premia a mujeres virtuosas: si una de reconocida fama engaña a su marido, él cobrará una suculenta suma.

Basándose en su propia moralidad, le ofrece al esposo de la elegida dinero para que tolere la traición:

NICÉFORO: (...) Porque, vamos a ver: yo cojo al esposo, le expongo el casus belli, le ofrezco una respetable cantidad, la señora flirtea con el primero que se presente, que total, por una vez no es pa morir-se, los primos de "El sostén" pierden la apuesta... y tos felices y adineraos (...)

ALEJO: ¡Sinvergüenza! ¡Proponerme una deshonra como esa, una vergüenza tan horrible por 5.000 duros nada más!

p. 32

Sigue una divertida puja entre la demanda y la oferta:

ALEJO: ¡Fuera! Vender mi honor por doce mil duros.
NICEFORO: (Rectificándole) Diez, que se está usted ofreciendo.

p. 33

Alejo parece no aceptar, incluso separa a su esposa de todo peligro:

ALEJO: (...) Oye, ven conmigo, no te quedes sola, no sea que venga Niceforo que me tiene muy escamado... ¡Y eso no, Abundia, que el honor es patrimonio del alma!...

p. 68

Pero si el honor pesa, el dinero también y Alejo hace pasar a su amante como esposa. Que ella lo engañe no afecta su honra y podrá disfrutar del dinero con total satisfacción.

En las dos obras el interés del marido y los esfuerzos por conciliarlo con los imperativos de la honra crean múltiples y cómicos enredos. En el mismo tono se presentan las vicisitudes del pobre Mariano en Usted tiene ojos de mujer fatal.

Un tío millonario se quiere casar con Elena. La familia está desesperada y contrata a un seductor para que la enamore y los salve. Él pretende entrenarse con la esposa de Mariano. A éste le parece deshonesto y se resiste pero se ve desbordado por la fuerza de los demás herederos:

PANTICOSTI: Acuérdate del Banco Hipotecario, María

no; acuérdate de que ya te llamarán de tú los porteros... Hernán es nuestra solución económica y social. Si Hernán no enamora a Elena, poniendo así en nuestras manos la herencia del tío Ernesto, ya puedes aprender a tocar el violín y elegir una esquina donde dé el sol.

p. 310

La codicia no siempre se presenta con tintes cómicos. En Para mal, el mío, Cloti la Corredora. Seviviya y María de la O las familias tratan de sacar partido de conflictos relacionados con las honras de sus hijas.

3.3.6.- La generosidad

Con las visiones mordaces o sórdidas que presentaba el apartado anterior contrasta la postura de Jorge en He encontrado una hija. Hombre de estricta moralidad, luego de varios años de matrimonio se entera de que su esposa le había ocultado la existencia de una hija.

Al principio se siente engañado y abandona el hogar, pero al saber que el antiguo amante pretende llevarse a la niña, regresa para defender a la mujer. Si con el matrimonio le había devuelto el honor -aún sin él saberlo-, con un acto de generosidad le devolverá la hija:

JORGE: Pero está con su madre, ¿entiendes? Con su madre en esta casa mía, purificada por mi bondad, que me enorgullece más que mi honor, ;que honor y bondad jamás pueden ser enemigos!

p. 61

Una extrema faceta de la generosidad aparece en Amor de don Perlímpín con Belisa en su jardín.

Ella es joven y apasionada; él viejo y celoso. Poco puede ofrecer, pero crea para ella la ilusión de un amante perfecto:

PERLIMPÍN: Como soy viejo quiero sacrificarme por ti... Esto que yo hago no lo hizo nadie jamás. Pero ya estoy fuera del mundo y de la moral ridícula de las gentes. Adiós.

p. 293

Pero al propiciar los amores supuestamente adúlteros de su mujer, pierde el honor, según sus propias palabras:

PERLIMPÍN: (...) ¡Don Perlímpín no tiene honor!
¡No tiene honor!

p. 296

Y paralelamente, como si lo uno estuviera encadenado con lo otro, con el honor también inmola a Belisa su vida.

3.4.- Tres puntos de vista frente al problema de la honra

A continuación analizaremos con más detenimiento tres obras. En dos de ellas -La frontera y Eva Quintanas- se aborda el tema con toda seriedad. Lo interesante es que en el desarrollo coinciden sólo en forma tangencial y las conclusiones son diametralmente opuestas.

La tercera es una lograda parodia sobre la distorsión del concepto de honor, convertido en mero convencionalismo.

Las tres avalan la idea del tratamiento pendular que señalamos al comienzo de este último apartado.

3.4.1.- La culpa es de Calderón

El temor al ridículo, que destruiría la imagen de prestigio que uno tiene ante los demás, es la causa de los múltiples enredos de esta farsa cómica.

Fernando Recuero, un humilde granadino, ha triunfado en América y a su regreso se ha casado con la hija de los antiguos amos. Es un matrimonio por amor, pero Isabel echa de menos al novio que había peleado con otros muchachitos por ella, en la adolescencia. Ahora el marido es un hombre adaptado a las supuestas costumbres de Nueva York, que rechaza los celos como signos de un mundo inculto y pasado de moda.

Tampoco se preocupa por el qué dirán, por eso encuentra que la solución para entretener a la esposa es la presencia asidua de Jaime, un amigo:

ISABEL: Nunca ha comido con nosotros. No me parece correcto que lo haga por primera vez sin estar tú presente.

RECUERO: ¿Para qué? Es de confianza.

ISABEL: Pero, ¿qué dirán?

RECUERO: ¡Oh, qué dirán! Otra preocupación de España. ¿Qué dirán! No se puede perder minutos en atender a lo que diga la gente (...)

p. 19.

Pero la murmuración tiene peso. Jaime, a quien no le interesa Isabel, se entera por su tía de que ya lo han convertido en su amante. La idea lo horroriza por ser buen amigo del marido:

JUANITA: Lo crees a estas horas todo Madrid.

JAIME: ¡Oh, es intolerable! Yo demostraré a todo el mundo que es mentira lo que se murmura; que es una calumnia. Yo soy un caballero.

JUANITA: Un caballero que se tendría que ir de Madrid a dar día siguiente. La gente no perdona que le demuestren lo contrario de lo que murmura.

JAIME: ¿Qué hago entonces?

JUANITA: Si lo tienes too hecho. ¡Pchsssst! Tú no tienes que afirmar ni negar. Es muy cómodo... ¡Y para ti mu honroso! (...)

p. 22

Juanita presenta la situación desde el punto de vista de las convenciones en uso. Para Isabel, sería la deshonor si la alta sociedad que frecuenta no fuera tan permisiva y prefiriera rechazarla a entretenerse a su costa; para Fernando Recuerdo, el ridículo que acompaña por costumbre al marido engañado y para Jaime, la admiración. Ahora bien, si este último aclara se el equívoco, el ridículo lo alcanzaría a él por no aprovecharse de las circunstancias. Y como el ridículo es lo único que un señorito no puede soportar, Jaime cede a aparecer por lo que no es aunque perjudique a sus amigos. Claro caso de sálvese el que pueda.

Asunción, novia de Jaime, que también ha oído el chisme, no se queda con los brazos cruzados y para tener un amplio campo de maniobras, se coloca como secretaria de Recuero. Es muy bonita y la esposa la mira con aprensión.

A Jaime la presencia de su novia lo saca de quicio. Sabe que si ha aparecido por la casa es porque ha escuchado los comentarios y los ha creído:

JAIME: Sí; como todos; no dices nada; pero sí dices; dices sin decir. Igual que todos. Sin que yo pueda tocar la calumnia, que es impalpable. ¿Crees que no sé lo que dicen?

p. 24

Y como ama a la muchacha quiere anular los celos que la han movido a actuar:

JAIME: ¡Ah! ¿Ves cómo lo reconoces? ;Pero, no! ;No será! ;Asunción! ¿Quieres oír la palabra de un hombre honrado, de un caballero? Pues escucha. Nada es verdad. Entre Isabel y yo no existe más que una amistad sincera. ¿Y ahora? ¿Qué me dices ahora?

ASUNCIÓN: (Avanzando hacia él solemnemente y dándole la mano con ceremonia) Digo, Jaime, que si yo fuera Diógenes apagaría en este momento la linterna. ¡He encontrado un hombre! Así se hace: negar. Eso hacen los caballeros.

p. 24

Asunción utiliza la ironía porque no cree en las protestas de inocencia de su novio.

Por otro lado, Recuero no es tan impasible como parece y soporta mal el ridículo. Por eso al escuchar los comentarios socarrones reacciona con la violencia de cualquier varón de su entorno:

JUANITA: Vámonos, sobrino de mi arma. Fernando se ha enterado de todo en el casino. Cuando iba a comer oyó por el office a los botones y al conserje que le estaban poniendo un mote. Entró hecho una fiera, empujó a gorpas y hay diez y siete botones en la casa de socorro...

p. 26

Juanita teme que en su furia Recuero mate al joven. Pero no va a llegar a tanto; Asunción, que ya se ha presentado ante su jefe como novia de Jaime, lo serena y le hace volver a su distante postura de hombre cosmopolita:

RECUERO: Tiene usted razón. Los hombres civilizados no reñimos por las mujeres. Quédese eso para los hombres de las cavernas y no para los hombres de los rascacielos. ¡No, no! ¡Yo no soy un marido calderonia no!

ASUNCIÓN: Entonces usted no intentará matar a su rival.

RECUERO: ¡Oh, no señorita! Los hombres de honor de estos tiempos obramos de otra manera. No somos maridos de drama, sino maridos de alta comedia. No matamos: nos vengamos. ¡Ojo por ojo! ¡Mujer por mujer!

ASUNCIÓN: ¿Una venganza de quinta avenida, de gran des bulevares?

p. 39

Los tiempos cambian y también los géneros. Un drama de honor empieza a estar fuera de lugar, pero no porque la moral ha ya evolucionado tanto como para hacerlos innecesarios, solo por modificación de gustos. Así se pasa a la comedia brillante basada en enredos amorosos.

Es interesante notar que el símil del género a la vez refleja la tendencia teatral de una época y la relación entre la realidad representada y la referencial en que vive el espectador, oficiando de leve crítica.

Regresemos a la intriga: Recuero y Asunción fingen ser amantes. Están interesados en que hablen de ellos para mortificar a la otra pareja, a la que creen culpable:

ASUNCIÓN: A dar publicidad de nuestro amor para que se entere todo el mundo.

RECUERO: ¡Oh, no, no! Eso es un sistema de publicidad antiquado. Advertirán que se trata de una farsa.

ASUNCIÓN: ¿Entonces?

RECUERO: Pasearemos nuestro amor por las avenidas solitarias; le alojaremos en el fondo de los taxis, procuraremos en suma ocultarlo mucho para que así lo descubran antes y le den la importancia que se merece. Nada de exhibición, porque no hay cosa que más pronto se desacredite que un amor premiado en varias exposiciones.

p. 42

Recuero está muy al tanto de la dinámica del chisme y la utiliza para sus fines. Conocedor de las mezquindades de su clase, pronto logra que Isabel y Jaime se enteren de la supuesta aventura. Los dos reaccionan igual: deseando vengarse.

Para no perder tiempo, Recuero había delegado las funciones de amante en Leovigildo, un empleado, que es el que pasa a Asunción y acude a las citas. Isabel, que también busca un adulterio falso, elige a la misma persona. Así Leovigildo resulta el amante nominal de las dos mujeres.

La situación no puede mantenerse por mucho tiempo; cada hombre estalla hirviendo de celos ante el regocijo de la esposa y la novia.

Así reacciona Asunción cuando Jaime sale en busca de su jefe:

ASUNCIÓN: Pero, escucha, Jaime; escucha. ¡Tiene celos! Aún me quiere. Le buscaré, le pedirá explicación

nes... ¡Se matarán! ¡Correrá la sangre! ¡Qué alegría!
¡Dios mío, qué barbaridades estoy diciendo! (...)

p. 54

E Isabel, cuando su marido parte hecho una furia:

ISABEL: ¡Fernando! ¡Fernando! ¡Por fin! ¡Por fin!
Tiene celos. ¡Es de Grand! ¡De Grand! Le buscará.
¡Qué alegría! Le matará, correrá sangre... ¡Pero!...
¿Qué barbaridades estoy diciendo, Dios mío?...

p. 53

Las dos mujeres consideran los celos como un inequívoco signo de amor. El que luchan por ellas las hace sentirse importantes, seguras, revalorizadas. Hay algo mucho más primitivo que el espíritu calderoniano al que continuamente se alude. Algo puramente instintivo y animal en este tipo de disputas que las llena de gozo, aunque reaccionan inmediatamente volviendo a la cordura.

Asunción le aclara a Isabel que todo ha sido una farsa por parte de ella y Recuero:

ISABEL: ¿Usted? ¡Señorita! Es usted de una desfachatez que asusta. ¡Mira que confesarme a mí que es la amante de mi marido!

ASUNCIÓN: ¿A quién si no? Precisamente nos hicimos amantes para eso; para que usted lo supiera... y lo creyera...

ISABEL: ¿Y si no lo quisiera creer?

ASUNCIÓN: Haría usted mal. Eso sería una falta de consideración a su marido, porque no sé si sabrá usted que los maridos engañan a sus mujeres en la mayoría de los casos para parecerles un don Juan y deslumbrarlas, y de esta manera, con una infidelidad se asegura la paz conyugal.

ISABEL: Conoce usted muy bien la psicología del don Juan.

ASUNCIÓN: He sido mecanógrafa de Marañón.

p. 55

Asunción se hace eco de un enfoque masculino para explicar la infidelidad. Pero aunque expone su argumento magistralmente para convencer a Isabel, no es tolerante en la práctica a la hora de aceptar las aclaraciones de su novio.

Tan pronto como las dos damas reconocen la inocencia de los varones surge en ellas el deseo de protegerlos; por un lado del daño que puedan hacerse, por el otro -y es en lo primero en que piensan- de las temidas burlas de los demás:

ASUNCIÓN: Usted no pondrá en ridículo a Jaime.

ISABEL: Ni usted a mi marido.

ASUNCIÓN: Jaime, por ser lo que es, estará ahora mismo matándose con su marido por usted.

ISABEL: Y por usted mi esposo estará asesinando a Jaime.

ASUNCIÓN: Pero es espantoso que se maten así dos hombres.

ISABEL: Debemos evitarlo.

ASUNCIÓN: Que responda el único culpable. El único seductor.

ISABEL: ¡Leovigildo!

p. 56

Una leve amargura envuelve a la verdad que ya conocen: sus hombres no son unos seductores y las dos han sido amantes hon^orrarias de la misma persona:

ISABEL: Resueltamente, Leovigildo es el único hombre audaz.

ASUNCIÓN: Verdaderamente. ¡Qué decepción!

ISABEL: ¡Qué desilusión!

p. 56

Y así es como el pobre Leovigildo debe rendir cuentas de manera insólita:

ISABEL: Usted debe responder ante mi marido ocupano

do el puesto de Jaime.

ASUNCIÓN: Y responder ante Jaime ocupando el puesto del señor Recuero.

LEOVIGILDO: ¿Entonces me tengo que desafiar con Recuero por Jaime?

ASUNCIÓN: Sí.

LEOVIGILDO: ¿Y con Jaime por Recuero?

ISABEL: Sí.

LEOVIGILDO: ¡Total, que tengo que batirme conmigo mismo!

LAS DOS: Sí.

LEOVIGILDO: ¡Ah, pues muy bien!, porque como migo le da explicaciones a yo, pues quedamos tan amigos migo y yo.

ISABEL: ¡Y si no tiene usted valor para batirse, dé explicaciones! ¡Confiese que era tan sólo mi amante honorario!

(...)

LEOVIGILDO: (Resuelto) ¡No! ¡Confesar eso, nunca! ¡Sería hacer el ridículo! Prefiero ser un héroe. ¡Y lo seré! Un héroe honorario también, pero un héroe. ¡Me batiré!

p. 57

No sabemos cómo hará Leovigildo para llevar a cabo tan absurdo duelo. Si es razonable la conversación entre Jaime y Fernando, que no se han matado después de todo:

JAIME: ¿Que yo soy...? ¿Y quién dice eso? ¿Quién lo dice?

RECUERO: Todo el mundo.

JAIME: ¿Y quién es todo el mundo? ¿Dónde está todo el mundo?

RECUERO: Lo dice todo el mundo... ¡Y lo digo yo!

JAIME: ¿Usted? ¡Ah! ¡Por fin! ¡Por fin salió a la luz lo que se ocultaba! Y yo lo celebro, porque ahora la murmuración tiene una personalidad: ¡Usted! Ya me puedo entender con alguien; ya puedo luchar contra la murmuración en defensa de una mujer.

RECUERO: ¿De la mía?

JAIME: De una mujer buena, a la que usted mismo ofende con sus dudas y con sus celos... que no me im-

ponen, que no me acobardan...

RECUERO: ¿Quiere decir que no tengo motivos?

JAIME: ¿Qué ha de tenerlos? Usted, el hombre a la moderna, el extranjero libre de prejuicios...

RECUERO: El extranjero, no. Tengo el orgullo de ser español; pero tengo la suerte de no parecerlo.

JAIME: Tiene usted la honra de ser español y el mal gusto de quererlo disimular; ; so cursi!

p. 61

También le toca el turno a Jaime de recibir una reprimenda por haber dudado de Asunción:

JAIME: ¿Y lo que se murmura?

RECUERO: Crea usted a su conciencia, y, sobre todo, confíe en ella, que bien merece ese honor el honor de esa mujer.

p. 62

La tesis de la pieza está en la idea de que un español si-gue poseyendo ciertas características intrínsecas a pesar del barniz de cosmopolitismo que quiera darse, y los celos, junto con el apego a la honra, parecen inseparables del espíritu es-pañol aunque cambie la manera de exteriorizarse.

El honor aparece en dos vertientes: la personal y la social. La primera, la positiva, se resuelve en la confianza que pone cada personaje en su pareja y que será la garantía de una fu-tura felicidad. Cada uno tiene conciencia de su propia honesti-dad: las mujeres jamás se deshonrarían a sí mismas con una aventura real; los hombres -sobre todo- no serían desleales al amigo.

La vertiente social es más complicada. Primero, la murmura-ción es casi imposible de desarticular por su intangibilidad. Jaime se alegra cuando los cargos vienen al fin de alguien, Re-

cuero, y no de la gente, esa abstracción tan temida. Por miedo al qué dirán ha aceptado pasar por lo que no es, poniendo en peligro un noviazgo y una amistad.

En el ambiente sofisticado y de gran ciudad en que se mueven los personajes teme más el hombre que la mujer el perder su reputación, pero esa reputación responde a una escala tergiversada de valores, pues lo que se admira es su capacidad de conquista y no la lealtad y el respeto hacia el amigo o la fidelidad debida hacia la esposa o novia.

Isabel y Asunción se preocupan menos por el qué dirán, que tradicionalmente ha sido la invisible cárcel de la mujer. La defensa de los objetos de sus amores las centra tanto que anula toda influencia exterior. Isabel es una burguesa tradicional; Asunción, una muchacha moderna y luchadora, pero las dos tienen las mismas reacciones: los celos, las ansias de venganza, la fiera alegría por haber provocado una riña y el inmediato gesto protector hacia el hombre amado.

Estructuralmente los varones siguen un esquema semejante: el moderno amante de lo extranjero frente al tradicional caballero español. Los dos estallan igual ante la posible traición y temido ridículo.

Los dos grupos ensamblan, pero sobresale el de los varones como portadores de la ideología de la obra, quizás porque a la mujer le tocaba casi siempre -en los dramas de honor- sólo el pasivo papel de víctima.

Ya no son los intransigentes vengadores. Escuchan explicaciones y las aceptan. La sospecha los ha tocado a todos y así han comprendido la necesidad del respeto y la confianza.

El convencional duelo que acompaña a estos casos se resuel-

ve con la absurda situación de Leovigildo -que la asume también para no hacer el ridículo-. Éste carga, como un chivo expiatorio, con todos los rasgos negativos y convencionales que pesaban sobre Jaime y le impedían actuar según su recta conciencia.

3.4.2.- La frontera

La intriga se desarrolla en torno a dos parejas: Luisa y Mariano viven en una capital de provincia, Odette y Julio vienen de Francia. Los primeros son novios, los segundos pasan por matrimonio aunque no están casados. Los dos varones son amigos de la infancia.

Pronto Mariano es atraído por la seducción de Odette. Luisa no lo soporta, lo considera un ultraje, sobre todo para el marido y directamente se encara con él para que tome cartas en el asunto. Ante su desconcierto, el hombre no se altera:

JULIO: Pero, hija mía. ¿Yo calderoniano con Odette? ¡Pobrecilla! No, criatura. ¿No ve usted que ella no se lo merece?

LUISA: Pues motivos da.

JULIO: Entiéndalo. Yo sería un marido calderoniano con usted. Con ella no.

LUISA: ¿Por qué?

JULIO: No sé. Veo palpable la diferencia y no sabría explicarla.

LUISA: ¿No está usted casado? ¿Qué más necesita?

p. 31

Pero justamente la clave reside en que no está casado, Odette no ha entrado en su familia, no es guardiana de su honra. Julio no está respetando su libre voluntad sino tratándola con soberbio desdén. Los celos serían un tributo que no merece.

La situación se hace insostenible cuando encuentran a Maria no y Odette besándose apasionadamente. Luisa incita a Julio para que tome venganza:

LUISA: ¿Los ve? ¿Los ve usted? ¡Mátelos, hombre, mátelos!

p. 40

A Odette, la furia de su rival solo le provoca risa. Quien queda afectado, lleno de vergüenza y remordimientos es Mariano, pero no por su deslealtad con la novia sino con el amigo:

MARIANO: ¡No me digas nada! ¡No me hables! ¡Pégame! ¡Abofetéame! Tienes toda la razón. Yo no sé cómo ha sido porque yo no quería. ¡Soy un canalla, Julio! ¡Mátame, estás en tu derecho! Pero no me digas nada. No me tortures más.

p. 40

Julio no necesita tomar ninguna venganza, porque no está convencido de que ése sea el camino, además la mujer poco le interesa.

El descubrir que no están casados le proporciona a Mariano un alivio instantáneo: ya no ha traicionado al amigo, ya no ha cometido ninguna vileza:

JULIO: ¿Para qué te iba a engañar? Odette y yo no estamos casados ni lo hemos pensado nunca. Cuando se me ocurrió venir a España hacía algún tiempo que vivía mos juntos. Me molestaba hacer el viaje solo y la quise traer conmigo. Para que nos dejaran en paz hubo que fingir el matrimonio.

MARIANO: ¡Benditas sean tus palabras, Julio! No sa bes el bien que me hacen. Los remordimientos no me dejaban vivir. A puñetazos conmigo mismo he andado muchas noches. ¡Dame un abrazo, chiquillo! ¡Qué alivio! Parece que acabo de nacer.

JULIO: ¡Curiosa manera de pensar! Porque esa mujer

es tan mía ahora como antes. Vamos, supongo yo. Sin bendiciones, pero mía.

MARIANO: No es lo mismo, ni mucho menos. Antes era la deshonra y ahora no.

JULIO: Pero si la quiero la felonía será la misma.

MARIANO: Aún así, ¿qué ha de ser! ¿Vas a comparar? No es que esté muy bien, pero de esto a lo otro hay un abismo.

JULIO: La teoría sigue siendo peregrina, pero como no es aplicable a este caso, dejémosla en paz. Yo no quiero a Odette y te la cedo con todas sus consecuencias.

p. 41

Mariano y Julio presentan distintos enfoques. Julio entiende que intentar quitarle la mujer es una traición en todos los casos, a pesar de que a él no le importe. Para Mariano eso no es grave. La honra del amigo -algo sagrado- no está en manos de Odette; lo que ella haga puede herirlo, pero no llenarlo de ignominia. Su acción no es ejemplo de buena conducta, pero tampoco canallasca, ni reprobable la cesión de mujeres - él mismo autoriza a que el otro corteje a su novia- porque el honor sigue siendo privativo de cada uno, independiente de las actuaciones femeninas.

Mariano dice estar muy enamorado de la francesita y esta se entusiasma con la posibilidad de casarse. Su idea del marido español es tan estereotipada que parece un anuncio turístico:

ODETTE:(...)Un marido español, celoso, orgulloso, tirano, árabe, y yo ser su esclava, su cosa... ¿Me pegarás tú algunas veces? Si yo flirteo un poco demasiado debes haserlo. Es tu deber...

p. 54

En un arranque de sentimentalismo absurdo Odette anhela ser esclava, ser cosa. Y esto último es irónico, porque como

tal están tratándola en el traspaso. No lo ve o no quiere verlo ante la brillante posibilidad de un matrimonio. También acepta entusiasmada la perspectiva de los golpes, como consecuencia de los celos que nacen del amor, pero no va a tener el gusto de recibirlos porque lo que Mariano le propone es una situación semejante a la que tenía con Julio. Esto no la conforma:

MARIANO: Pero, ¿cómo voy a aceptar un despropósito así? ¿Pero cómo me voy a casar con una mujer que ha sido la amante de un amigo mío? ¡Y nos casaríamos a las doce del día, en el altar mayor de la catedral!

ODETTE: ¡Qué grosero!

MARIANO: Todo lo grosero que usted quiera, pero tonto, no. No faltaba más.

ODETTE: ¿Y si yo hubiera asedido a sus insinuaciones cuando usted creía que yo era la esposa de "Julio"?

MARIANO: Hubiera sido una cosa fea, pero no ridícula.

ODETTE: ¿Y si asediera ahora?

MARIANO: La gente se sonreiría un poco de este traspaso. Le haría gracia, porque es lo único que tiene sentido.

ODETTE: Ustedes tienen una moral muy extraña...

p. 56

Odetta no es modelo de elevada moral. No le guardó fidelidad a Julio y tampoco lo haría con Mariano. Para ella el matrimonio no es un cambio de vida, una dignificación, simplemente representa un ascenso social y una seguridad para el futuro. Sin embargo, a pesar de sus pocos escrúpulos ve el desajuste en la conducta de Mariano: el adulterio que casi cometió sería innoble, pero no motivo de burla para él; el traspaso, cómico, pero tampoco lo descolocaría demasiado; la boda sí lo cubriría de ridículo, el pecado más grave en el que un hombre puede in-

currir. Ante tal perspectiva desaparece todo interés por la mujer que pretende demasiado. Las convenciones sociales pesan más que la pasión y terminan abruptamente con la pareja.

Hay otra relación más significativa, la que se da entre Julio y Luisa. Esta última se ha entregado a Mariano y vive llena de remordimientos, esperando una boda que le devuelva la honra. Es sincera, recta, leal. Julio capta inmediatamente sus virtudes y le extraña el menosprecio de Mariano.

Como lo ve cansado de ella, Julio le pide al amigo autorización para conquistar a Luisa. Mariano supone que la quiere como amante:

MARIANO: Feo me parece, sin embargo lo que intentas hacer.

JULIO: ¿No dices que no te importa?

MARIANO: No me importa como novio, pero al fin y al cabo yo te he traído aquí, eres mi amigo. La cosa es un poco dura.

JULIO: Es más difícil de lo que parece ser tolerante.

MARIANO: No, no; si por mí puedes hacer lo que quieras.

p. 36

Poco dura el único impulso de moralidad de Mariano. La irónica frase de Julio sobre su intolerancia lo decide. Mariano es un ser débil, sin ideas propias y falta de personalidad. Ante el amigo cosmopolita quiere pasar por moderno y liberado, abjurando de las provincianas convicciones que rigen su vida y que, aunque él lo niegue, mueven sus actos.

Luisa, bien definida, intuye el desapego de su novio y lo encara:

LUISA: Óyeme. Tú, ¿no crees necesario que nosotros

tengamos una explicación?

MARIANO: ¿Una explicación? ¿Qué explicación? No veo.

LUISA: ¿Qué clase de mujer crees tú que soy yo?

MARIANO: Pero, ¡oriatura! ¿A qué viene esa pregunta?

LUISA: Viene a que necesito una respuesta categórica.

MARIANO: Si no me aclaras.

LUISA: Pero, ¿por qué te pregunto lo que sé tan bien como tú? ¿Para qué pido palabras si me basta con tu conducta? Yo soy una pobre miserable mujer es clava de mi naturaleza, como todas, que tuve un mal cuarto de hora que te tocó a ti aprovechar. Mía fue la culpa, mías han de ser las consecuencias. Tu intervención fue casual. La suerte de hallarte cerca. ¿Por qué te has de preocupar?

MARIANO: Te has vuelto loca. ¿Quién piensa eso?

LUISA: ¡Tú! ¡Tú!

MARIANO: ¿Yo? Yo sé bien la cantidad de pasión, de ceguera de amor que se necesita para que una mujer como tú caiga en brazos de un hombre. Sé todas las resistencias que tu dignidad, tu pulcritud, la limpieza de tu alma oponían, y por ellas mido la magnitud del cariño que te trajo a mí la otra noche. ¿Cómo voy a crear otra cosa?

LUISA: Si todo eso fuera verdad, ¡qué canalla serías! Porque supongo que te estarás dando cuenta de cómo pagas esa cantidad de cariño y de ceguera que me atribuyes, porque no me despreciarías más si me creyeras una cualquiera...

p. 37

Mariano disculpa su actitud como una consecuencia del trastorno que han provocado en ellos los forasteros, pero Luisa tiene razón en sus aprensiones. Ella no niega su responsabilidad; su pasión fue temeraria y está dispuesta a afrontar las consecuencias, mas le duele que sean únicamente para sí según la doble moral vigente. Cree que Mariano también debe sentirse responsable, de ahí la carga irónica de su discurso. Este reconoce el sacrificio moral que ha supuesto para Luisa entregarse

a su amor, pero momentos antes ha dado autorización a su amigo para que intente seducirla. Por lo tanto las palabras suenan particularmente cínicas ya que son sólo un medio para tranquilizar a Luisa y sacársela de encima.

Luego viene la escena en que encuentran a Mariano y Odette besándose y la mujer desdeñada pide la muerte para los infractores, más que para satisfacer sus celos, para vengar la honra del supuesto marido.

Una vez solos, los hombres aclaran el equívoco y Mariano, ya sin escrúpulos de conciencia, acepta el traspaso de Odette. El caso de Luisa es distinto.

Julio le había comentado que con ella podría ser calderonia no y con Odette, no. Y no lo es porque no le interesa, su unión es sólo comodidad y costumbre, pero no amor. En cambio se ha enamorado de Luisa y, según le anuncia a Mariano, lo único razonable es el matrimonio:

MARIANO: Pero ¿es que te quieres casar con Luisa de veras?

JULIO: Tan de veras como sea posible.

MARIANO: Yo creí que era un casamiento, así, como con Odette.

JULIO: ¡Muchas gracias! ¿No pensabas tú casarte con ella?

MARIANO: Yo sí, pero era distinto.

(...)

Yo me tenía que quedar a vivir en este pueblo. Para mí no había otra solución.

p. 42

Mariano se resiste a publicar la deshonra de Luisa, sería una grave falta de caballerosidad, pero tampoco quiere que el amigo se engañe creyéndola virgen. Y entre la mujer y el amigo vuelve a optar por este último.

Mariano había dado autorización para conquistar a Luisa, con la firme convicción de que ella no cedería al asedio. Pero tampoco le importaba mucho el resultado, porque si había sido suya bien podía serlo de otro. Para su sorpresa, Julio se decide por el matrimonio y lo pone en un dilema: defender el honor del amigo o el de la mujer que fue su compañera:

MARIANO: (Decidiéndose después de una breve lucha consigo mismo) Creo que cometo una mala acción. Que cargue con la culpa mi amistad hacia ti. Luisa ha si do mía.

JULIO: ¡Mentira! ¡Mentira!

(...)

JULIO: ¿Qué has hecho? Pero ¿por qué no me lo dijiste el primer día? Entonces era tiempo.

MARIANO: ¿Quién iba a suponer?

JULIO: No te lo perdono. Nunca te lo perdonaré. ¡Qué asco, Dios mío, qué asco! ¡Luisa! ¡Luisa! ¡Luisa!

MARIANO: (Asustado) ¿Qué vas a hacer?

JULIO: ¿A tí qué te importa? ¡Me va a oír!

MARIANO: Repórtate, ¿con qué derecho?

p. 44

Y he aquí la sorpresa, porque el hombre cosmopolita y tolerante que le pedía permiso a otro para sacarle la novia o cedía displicentemente a la que consideraba su mujer, se transforma en un español celoso y agresivo, como si nunca hubiera dejado el pueblo que lo vio nacer.

Por fin Julio logra sobreponerse a su instinto y al día siguiente, con toda calma, insiste en casarse con Luisa:

JULIO: Lo que ayer me contaste es historia, agua pasada. Me interesa su presente y su porvenir. Su pa sado, no. No me pertenece.

p. 50

Luisa colma todos sus sueños; el amor por ella ha hecho renacer su mejor inspiración como pintor. Es de elemental cordura que siga con su proyecto ya que la muchacha no ha perdido ninguno de los valores que tanto lo atrajeron:

JULIO: Había soñado muchas veces con una mujer como Luisa. La he encontrado. No voy a perderla por una pequeñez.

p. 50

Mariano trata de disuadirlo; al ver que no lo consigue abandona la empresa:

MARIANO: Yo ya no sé qué decirte. Haz lo que quieras. Mi responsabilidad de amigo está salvada. Te he advertido a tiempo.

p. 50

Julio ha logrado anular el peso del deshumanizado concepto de la deshonra en sí mismo, pero no en Luisa. Al pedirle que se case con él se encuentra con un obstáculo insalvable: la recia adhesión de la mujer a las costumbres:

LUISA: (Angustiada) ¡No me torture, Julio! ¡No me haga hablar! Confórmese y no aumente mi dolor y mi angustia. Yo no puedo casarme con nadie, y con usted menos aún.

JULIO: Conmigo sí.

LUISA: ¡No! ¡No! Y basta ya. No puedo más. Precisamente porque te quiero como te quiero, porque te quiero con toda mi vida no puedo casarme contigo... ¡No quieras saber nada! Lo que tú quieras saber es mi vergüenza, mi vergüenza, y yo no te la puedo decir (Llora. Julio la abraza) ¡Te lo diré, te lo diré todo si quieres! ¡No me importa! ¡Es la muerte! ¡No soy digna de ti, Julio! ¡No soy digna de un hombre honrado! ¡Soy una!... (Sollozos desgarrados)

JULIO: ¡Calla, calla! Ahora me toca a mí prohibir-

te hablar. Ya has dicho bastante, porque lo demás lo sé.

p. 59

Julio acepta; Luisa, no. No tiene misericordia para sí misma:

LUISA: Y ¿qué importa que tú olvides y perdones si yo no me puedo olvidar y perdonarme? Yo no puedo casarme contigo. ¡Nunca!

JULIO: Pero ¿por qué, si yo te acepto tal como eres?

p. 60

Si bien la actitud de Julio sobresale en la obra como magnánima, no es otra cosa que lo que por tradición hacen la mujeres, según vimos en el apartado de la doble moral: aceptar el pasado como lo que es, pasado.

Al fin llega Luisa al corazón de su negativa:

LUISA: Pero ¿me crees capaz de la infamia de casar me contigo? Porque sería una infamia, Julio, contagiarte de mi deshonor.

JULIO: Eso es falso. Mi amor te rescata.

LUISA: Tu amor me hunde más, porque me hace ver más claramente lo que me falta para ser digna de él.

p. 61

Luisa está ciega; su moral es mucho más alta que la de ningún otro personaje, pero los remordimientos le impiden reconocer sus valores. Por honestidad rechaza el matrimonio que, según el ritual de honor que sigue tan escrupulosamente, la volvería al mundo de las personas decentes del que se ha excluido.

Esa dura decisión es para Luisa un acto de justicia, pero no un acto de amor hacia Julio. La mujer lo rechaza, lo pri-

va de una posible felicidad. En él no piensa:

JULIO: ¿Y yo? ¿Y yo? Tú serás más feliz estando se
parados. Quiero aceptarlo. ¿Y yo? ¿Cómo estaré yo?
¿Cómo viviré? Bien, mal, sufriendo, muriendo, no te
importa. Yo no cuento. Te digo que me eres necesaria
para vivir.

(...)

LUISA: Pues tómame.

JULIO: ¿Qué dices?

LUISA: Yo no puedo negarme a hacerte el bien que
esté en mi mano. Llévame contigo. Trajiste una, te
llevas otra.

JULIO: ¡Qué absurda eres!

LUISA: No soy absurda. Soy leal, y mi lealtad me
impide ser tu esposa. No lo merezco ni mereces tú
esa injuria. Pero puedo ser tu amante.

p. 61

Julio no puede aceptar porque busca una relación positiva y
enriquecedora, en cambio Luisa sólo va tras el castigo:

JULIO: No, no. ¿Crees que eso nos daría la felicidad?
Vivirías torturada por el envilecimiento de tu
situación, no tendrías un segundo de alegría ni lo
tendría yo a tu lado viéndote sufrir. Porque yo creo
que un hombre y una mujer pueden vivir honestamente
sin estar casados y tener hijos y formar una familia
honrada. Pero en este caso la mujer no se llama aman
te, sino compañera, y tiene la misma dignidad que si
fuera esposa. Contigo eso no se puede hacer porque
si quieres ser mi amante es porque para ti eso es
una cosa envilecida y despreciable. Yo quiero ser tu
marido y nada más.

LUISA: Y yo sólo puedo ser tu amante, esa cosa en-
vilecida porque eso soy.

p. 62

Luisa se niega un futuro feliz y se lo niega a Julio. Tanta
intransigencia nace de un orgullo exagerado.

Todo pecado se borra con perdón y arrepentimiento, el de

ella, no. Tiene que ser el más grande de todos, como su honra sería la mayor.

Con un punto de vista sumamente restringido sobre la mujer, Luisa valoriza demasiado un aspecto en detrimento de todos los demás. Como a muchos otros personajes, la idea de la honra la hace soberbia. Su pensamiento no es en ningún momento cristiano, ya que no atiende a las razones de Julio, ni siquiera a su dolor. Tampoco tiene la mínima humildad para perdonarse o aceptar el perdón de los demás. Luisa es inhumana.

3.4.3.- Eva Quintanas

Tiene esta obra muchos puntos en común con la anterior, pero lo que más nos interesa es la variación.

La protagonista también se ha entregado al hombre que ama y aspira, a través del matrimonio prometido, a legalizar su situación. Con esa esperanza regresa a Burgos después de haberse doctorado brillantemente, pero allí le espera la desagradable sorpresa de que su novio se ha comprometido con otra mujer, la hija del banquero para el que trabaja:

MANENA: Se casa con Mercedes Pellonés.

EVA: ¡No!

LAUREANO: Sí, sí...

(...)

EVA: (Abalanzándose a Laureano) ¡Te digo yo que no!

p. 22

La reacción de Eva es muy violenta y no acepta las razones del padre y las hermanas:

EVA: ¡Pues aún así no puede ser, padre!

PÍA: ¡Eva, por Dios!

p. 23

Pía es la única que conoce las verdaderas relaciones de su hermana con Jorge Bial. Una vez que quedan solas, le agradece no haber dejado traslucir la verdadera causa de su angustia ante el padre. En su furia, Eva niega la verdad con obstinación:

EVA: (Sacudiéndola violentamente) ¿Traslucir qué?
 PÍA: (Sorprendida) ¿Eva?
 EVA: ¿Traslucir qué? ¡Dilo de una vez!
 PÍA: ¿Pero cómo voy a decirlo? ¿Cómo se dice eso sin morir de vergüenza?
 EVA: ¡Pues dilo aunque te mueras!
 PÍA: Que Jorge Bial es más que novio tuyo...
 EVA: ¡Mientes!
 PÍA: ¿Para qué?
 EVA: Para mentir solamente. ¡Mientes, mientes!
 PÍA: Y como hasta ahora guardé el secreto, así lo guardaré...
 EVA: ¡Mentira, mentira que haya nada que ocultar!

p. 24

El encono hace que Eva se vuelva contra la hermana, cuyo único deseo es apoyarla. Pero un testigo de su deshonor, aunque sea Pía, es motivo de humillación y ella es muy orgullosa. Por fin dirige su furia contra el verdadero culpable. Como Luisa en la obra anterior, también aquí será la mujer la que pida explicaciones:

EVA: No sé yo misma todavía lo que podía ser ese todo, ¡pero a lo que sea voy! Menos a dejarle que se burle impunemente, a lo demás voy a todo: a insultarnos, a matarnos...
 PÍA: (Asustada) ¡Eva, Eva!...
 EVA: ¡Y hoy mismo, hoy, cara a cara, Jorge y yo liquidaremos esa cuenta!

p. 24

El diálogo entre Eva y Jorge es un modelo de agilidad. Ella utiliza sutilmente la ironía para marcar el desprecio que sien

te por la actitud del hombre:

JORGE: Te equivocas, Evangelina, te equivocas. Contra todo lo que la gente se imagina maliciosamente, yo no me caso por...

EVA: ¡Ya lo sé! Y nadie dice tampoco que te casas.

JORGE: ¿No?

EVA: ¡No! Todos dicen que te vendes.

p. 40

Lo mismo cuando Jorge pide perdón:

JORGE: Comprendo el daño que te causé. ¡Perdóname!

EVA: (Despreciativa) ¿Perdonar?... Sí, sí. Lo grande es irremediable; no quiero regatear en lo pequeño. ¿Qué pides? ¿Perdón? Pues perdón. ¿Qué es preciso? ¿Romper? Pues ya hemos roto.

p. 41

Sin embargo con él se va para Evangelina la posibilidad de un matrimonio que le devuelva la honra y se aferra al mínimo signo de esperanza cuando lo ve vacilar a la hora de romper el compromiso:

EVA: (Gozosa) ¿No? ¿Es que al fin no te casas?

JORGE: Sí, pero...

EVA: ¡¡No lo digas, no lo digas!! ¿Aún no se acabó la traición para conmigo y ya piensas en la traición para con ella? ¡Jorge, Jorge!

p. 41

En un último esfuerzo, Eva intenta que renuncie a sus ambiciones, se case con ella y luchen los dos para labrarse un porvenir. Jorge responderá que no puede volver atrás porque la boda pactada con la hija de su jefe es un compromiso de honor:

EVA: Sí. ¿A qué llamas honor tú, Jorge?

JORGE: A que cuentan con mi palabra.

EVA: Pues entonces cuentan con bien poco, que tu palabra también la tengo yo, y ya ves que no me sirve para nada.

JORGE: ¡Eva! Quisiera persuadirte de mi sinceridad para ti.

EVA: Ya es una buena prueba el abandonarme; no la busques mayor, que no la habrá.

p. 42

Pero su fortaleza se desmorona al ver que nada hace cambiar la decisión de Jorge:

EVA: Adiós. (Corriendo a él) No, Jorge, no; no te vayas así. ¡Es mi vida la que te pido!

JORGE: (Friamente) Eva.

EVA: Perdóname todo lo que te he dicho, que es mentira todo. Estoy loca de pena y de celos. ¡Perdóname!

p. 43

No va a conseguir nada con las súplicas. Su antiguo novio se casará con la heredera de la Banca Pellonés.

Perdida la batalla, Eva no se limita a llorar el abandono; ejerce su carrera y gana prestigio como una excelente profesional.

Juan Pablo, un noble allegado a la casa, la frecuenta, pero ella solo lo acepta como amigo. La hermana compara su vida de trabajo y sobriedad con la brillante que lleva quien la dejó:

MANENA: ¡Y es un ejemplo el suyo para que alguien la imite! La formal y la juiciosa a sufrir oscuridad, y el granuja a triunfar en todo.

p. 45

Dos años después Jorge, con una fuerte posición económica pero un matrimonio fracasado, pide el divorcio y regresa en

busca de la novia despreciada. Se encuentra con una mujer fuerte, mucho más segura y que no lo ama. Cuando se da cuenta de que no la conmueve por la vertiente del cariño, Jorge apela a la devolución de la honra:

JORGE: Y sobre todo has de tener presente que sólo yo puedo devolverte la honra que perdiste.

EVA: ¿Cómo dices? ¿Cómo dices? ¡Repítelo!

JORGE: Que yo tengo el deber de casarme contigo.

EVA: ¿Tú, quizás, pero yo?... ¿Yo, para qué ahora? ¿Para apoyarme en ti y en tu fortuna? Si estuviera en la miseria..., ¡no lo sé todavía!; pero no estándolo, ¿esperar en ti y a merced tuya? ¡No, no! Esperar en mí, valirme de mí y no depender jamás sino de mí. ¡Y para eso precisamente es mi carrera y mi trabajo, para eso!

pp. 56-57

Eva no necesita casarse para subsistir, depende de sí misma, eso le da una nueva dimensión a su dignidad. De no hacerlo por amor ni por necesidad material, la única razón que la puede mover sería la de recuperar la mentada honra a la que apela ba Jorge:

EVA: (...) ¿qué honra es entonces la que tú me ofreces?

JORGE: La de casarte.

EVA: Honra grande, sí; honra grande para quien haya de ir a bien casada, que para la mal casada ni grande ni puede que ni honra.

p. 57

Él insiste con un juicio tradicional: no debe despreciar la honra que le ofrece porque es la única que le corresponde a la mujer:

JORGE: La única para una mujer.

EVA: ¡Ca! ¿La única? Pues aviados estábamos si para nosotras no hubiera más honra que la que nos dan los hombres. Hay más, Jorge; hay más, que también hay la que nos damos nosotras mismas con nuestra corrección, con nuestra formalidad, con nuestra laboriosidad...

JORGE: Sí, sí...

EVA: Llegar a ser por mi conducta tan apreciada de todos, tan estimada de todos, que yo, si no fuera yo, también me estimaría... ¿Y salir ahora con que de mi vida lo que vale no es toda mi vida, sino un momento, un mal momento de ella?... ¡Mentira!

JORGE: Claro...

EVA: Y si no es mentira, peor para quien sostenga esas verdades. ¿Toda la vida con el anatema de una mala hora?... (Despreciativa) ¡Bah!... ¿Hay indulto hasta para un crimen y no ha de haber redención, ni siquiera indulgencia, para... una desgracia? ¡Bah, bah, bah!...

JORGE: Evidentemente que sí.

EVA: Pues mejor, muchísimo mejor, aunque por ello no cambiaría mi opinión ni mi conducta. Y tú, ya lo sabes, para saberlo y callártelo... o para saberlo y pregonarlo. Igual me da. Yo soy una mujer, de las muchísimas de hoy, que no esperan de nadie para hacerse por sí mismas una posición, una vida y una honra. Ya lo sabes.

pp. 57-58

Es interesante el nuevo enfoque de la protagonista, porque en los dos primeros actos Eva no se ha apartado ni un momento de la pauta media de comportamiento. Se entrega a Jorge, pero con una promesa de matrimonio; reacciona violentamente ante la traición y aún lucha para que el traidor vuelva a ella y cumpla su juramento; niega los hechos ante su hermana, como si de su voluntad dependiera el que fueran ciertos o no. Pero cuando se convence de que no puede modificar el pasado, en vez de que dar encadenada a él -que es el terrible castigo que se impone Luisa en La frontera-, avanza hacia el futuro. Ha perdido la

honra tradicional y en su aspecto más externo, pero no su integridad moral. Si ya no puede aferrarse al concepto reservado para las mujeres, se adherirá al de los hombres: el honor que nace de la conducta formal y laboriosa. Eva defiende ante Jorge esta nueva concepción que no ve como suya exclusivamente si no compartida con otras de su sexo. Un error no puede anular toda una vida y firme en esta creencia ha labrado la suya con tal esmero que se siente justamente orgullosa.

Con su ejemplo Eva desmiente la injusta sentencia de Tony en *La millona*: "Pero un hombre puede recuperar su honra y una mujer no". No sólo la puede recuperar sino que para hacerlo no tiene por qué depender del hombre y el consabido matrimonio, porque si él se daba la honra a sí mismo, la mujer ha adquirido el mismo derecho y la misma obligación.

Otro mito que niega es el de la falta imperdonable al que se aferraba con tozudez Luisa hasta el punto de destruir su vida y la de Julio. Ramón, en Sol en la cumbre, es la versión masculina de esa misma intransigencia. Tanta soberbia e impiedad demuestran que si los cánones por los que se rige ese restringido concepto de la honra tuvieron alguna vez fundamento religioso, lo perdieron hace mucho.

Eva también tiene respuesta para las que, como La novia de Reverte o Carmen, en La maté porque era mía, consideran sus condenas sin redención posible. La salvación depende de la voluntad de la mujer.

Tal es su energía y su poder de convicción que Jorge asiente y queda derrotado. Su oferta no ha merecido ni la consideración de Eva que no lo ama ni lo necesita. Según sus mismas palabras ella es una mujer "de las muchísimas de hoy que no esperan a nadie para hacerse por sí mismas una posición, una vida

y una honra".

Pero la obra no termina con esta victoria de Eva, da otra vuelta de tuerca que la acerca nuevamente a La frontera. Juan Pablo, el fiel y paciente enamorado, al enterarse del rechazo sufrido por Jorge Bial, declara entusiasmado su amor.

Eva, a quien no le importaba que el antiguo novio callara o pregonara sus relaciones, ve con angustia que, para no engañar a Juan Pablo, es ella quien las tiene que confesar. Como Luisa, se niega a aceptar el matrimonio, porque a pesar de su valor en tantos aspectos, en el sexual no se encuentra digna:

EVA: Que no te acepto, que no te aceptaré jamás precisamente porque eres muy digno, porque eres muy honrado... y porque yo no lo soy.

p. 62

La confesión deja atónito al hombre porque no corresponde a la imagen que tenía de Eva. Por no destruirla es que la muchacha se ha negado sistemáticamente a tomar en serio las insinuaciones de amor y se ha mantenido en un plano de amistad:

EVA: Y ahí tienes ya la explicación de mi silencio y de imponer el tuyo mientras pude, que si dejaba llegar al amor, a la declaración de amor..., ¿Qué hacía yo? ¿Callar? No. Callar era engañarte. ¿Hablar? No. Hablar era pregonarme. ¿Qué hacía yo entonces, Pablo, qué hacía?...

JUAN PABLO: Comprendo, comprendo...

EVA: Mientras se trató de mí únicamente mi honra estaba en callar. Eso era indudable. Pero al tratar se además de ti, al poder traicionarte ya con el silencio, mi lealtad, mi honra está en hablar. Mi honra... y mi pena.

p. 63

En este diálogo se amplía el significado del concepto de

honradez. La vida de Eva es un ejemplo de esa polisemia. Ha sufrido la angustia de ver en peligro su honor en la dimensión tradicional y social, pero ha luchado tanto por el personal que éste termina por ser el único válido, el que merece ser conservado aun a costa de sacrificios:

EVA: Diciendo honra parece que se dice siempre una sola cosa..., ¡y se dicen tantas!, que yo, yo misma, he tenido de ella dos conceptos diferentes. Me creí deshonrada el día en que un granuja se negó a cumplir me su palabra... y me creí honrada, muy honrada, cuando fui yo la que me negué a casarme ya con tal granuja.

JUAN PABLO: Con razón, con razón...

EVA: Y siguiendo firme en esa idea de que la dignidad está en mi conducta y no en la ajena, aún a sabiendas de que me jugaba todo al confesártelo, cuando llegó la hora no vacilé un momento ya para decirlo. Y ya lo dije, ya lo sabes, ya quedó todo concluido entre tú y yo.

JUAN PABLO: Eres leal, sí, leal...

EVA: ¡Qué menos podía ser!...

JUAN PABLO: Podías callarlo, puesto que nadie lo sabía.

EVA: Lo sabía yo; bastaba.

p. 63

Su confesión, como su vida, la dignifica; lo sabe y se siente orgullosa. Pero también supone, porque juzga a Juan Pablo con parámetros mezquinos, que éste la rechazará.

El hombre lo capta perfectamente y la acusa de injusta:

EVA: ¿Injusta?

JUAN PABLO: Enormemente. Que si tú lo sacrificas todo, incluso la felicidad, antes de ser desleal..., ¿por qué no admites que haya alguien tan leal como tú para no consentir por dos veces que seas víctima de una sola canallada?...

EVA: ¡Pablo!

JUAN PABLO: Tu desdicha pasada no debe ser una razón eterna contra ti.

EVA: Pero lo es.

JUAN PABLO: No. No. Y de ti depende que no lo sea. Te quiero. Acéptame.

EVA: No.

p. 64

Extraña intransigencia en alguien que ha defendido a ultranza el perdón y el olvido. Pero antes era para todas, como derecho de su sexo; ahora es para sí. Eva es tan orgullosa como Luisa. La diferencia está en que mientras ésta se negaba a casarse porque su pecado debía ser el mayor de todos, Eva lo hace por temor a que un día su marido se lo eche en cara. No está dispuesta a sufrir humillaciones.

También en eso se adelanta a juzgar la futura conducta de Juan Pablo y teniendo en cuenta la probidad que lo acompaña, tan pareja a la suya, es casi seguro que vuelva a ser injusta.

Eva no es insensata, no llega a los límites irracionales de Luisa, sólo pone una objeción más, esta vez como tributo generoso hacia Juan Pablo:

EVA:(...) Hoy por fuerza ha influido en ti la sorpresa, la compasión, la caballerosidad... ¡demasiadas cosas para que tú mismo sepas claramente lo que deseas!

JUAN PABLO: Si piensas de ese modo no hay duda ya para mi conducta: callar hoy, hablar mañana.

(...)

JUAN PABLO: Y como yo nunca fui por dos caminos, muy fácil ha de serme hallar el mío.

EVA: Dios y tú sabréis...

JUAN PABLO: Lo sabremos, sí. Hasta mañana, Evangelina. (Reverencia y mutis)

EVA: (Inmóvil, desesperada) ¡Mañana!... (Serena) Mañana. (Sonriente) ¡Mañana!

p. 64

En las tres inflexiones de la misma palabra Eva resume su historia: el miedo, como el que sintió al quedar abandonada y que podría volver a repetirse; la serenidad con que retomó su camino y que le permite hacer frente a cualquier contingencia y la esperanza en un futuro promisorio y merecido.

Tanto los personajes femeninos de Masip -La frontera- como los de Linares Rivas -Eva Quintanas- son cabales, valientes y con tendencia al heroísmo en estas y otras obras. No es de extrañar que las soluciones que encuentren para los conflictos planteados sean fuera de lo común, cuando no extremas.

Luisa y Eva, honestas y orgullosas, parten de una situación semejante y de un concepto de la honra común. La primera queda prisionera de él. La segunda se libera porque lo modifica. A esto puede haber contribuido una sociedad más abierta, una carrera y una brillante actuación profesional que le dan seguridad en sí misma. Eva no rechaza la honradez sexual, algo que se percibe claramente en sus diálogos con Juan Pablo, pero sobre ésta -antes la única que correspondía a la mujer- coloca una más profunda y totalizadora que abarca a la personalidad entera y se manifiesta en la conducta. Ésta, que labran día a día el hombre y la mujer, tiene raíz ética y es la más humana.

NOTAS

- (1) PITT-RIVERS, Julian; Antropología del honor o política de los sexos (La influencia del honor y el sexo en la vida de los pueblos mediterráneos), Ed. Crítica, Barcelona, 1979, p. 18
- (2) PITT-RIVERS, Julian; obra citada, pp. 123-124
- (3) AGUILAR PIÑAL, Francisco; "La honra en el teatro de García Lorca", Revista de Literatura, Tomo XLVIII, nº 96, CSIC, Madrid, 1986, p. 448
- (4) A.C.; "Tú, el barco; yo, el navegante...", ABC, 7 de diciembre de 1933, p. 43
- (5) BURTON, Julianne; "The greatest punishment - Female and male in Lorca's tragedies", Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, edited by Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft, Bilingual Press, YPSILANTI, Michigan, 1982; pp. 265-266. La idea de que las mujeres son las principales transmisoras de estos represivos códigos de conducta aparece también en "La generación poética de la República", en Historia social de la literatura española, Carlos Blanco Aguinaga, Julio Rodríguez Puértolas, Iris Zavala, Castalia, Madrid, 1978, Vol. II, pp. 323-324
- (6) ALDARACA, Bridget; "The 'angel del hogar': the cult of domesticity in nineteenth-century Spain", Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, edited by Gabriela Mora and Karen S. Van Hooft, Bilingual Press, YPSILANTI, Michigan, 1982, p. 74
- (7) FRENZEL, Elisabeth; Diccionario de motivos de la literatura universal; Gredos, Madrid, 1980, p. 174
- (8) CASTRO, Américo; De la edad conflictiva - I El drama de la honra en España y su Literatura, Taurus, Madrid, 1961, p. 55
- (9) PITT-RIVERS, Julian; obra citada, p. 126

LA MUJER COMO AUTORA TEATRAL

	Pags.
1.- La mujer frente al género dramático	971
2.- Autoras vigentes durante la Segunda República	981
3.- La mujer crea el personaje mujer	988
- Notas	

En este capítulo modificaremos el ángulo de focalización que hemos aplicado hasta ahora a esta investigación y nos dedicaremos, aunque sea brevemente, a los textos teatrales escritos por mujeres. Trataremos de ver cómo la mujer recrea a la mujer y si su visión del mundo y su postura frente a él coinciden o se separan de las surgidas de sus colegas varones.

Elaine Showalter, uno de los más serios exponentes de la crítica de perspectiva feminista, propone una especialización dentro de la general a la que ella da el nombre de ginocrítica y cuyo objetivo sería la historia, estilo, temas, géneros y estructuras del discurso femenino; la psicodinámica de la mujer creadora, la trayectoria individual y colectiva, la evolución y las leyes de la tradición literaria femenina.⁽¹⁾ Sin pretender abrir caminos ni llegar a conclusiones definitivas, este capítulo coincidirá con algunos puntos propuestos por la investigadora norteamericana: tocará algo de la historia del teatro español, del problema de la elección del género, del tratamiento de los temas y de la plasmación de los personajes.

Probablemente una de las cuestiones más apasionantes del campo literario sea la elección de la forma del contenido para la obra que verá la luz. ¿Qué factor determina que se circunscriba a un género y no a otro? ¿Hay alguno que sea más acorde con la idiosincrasia femenina? ¿Es cierto que las escritoras se dedican menos al teatro que a la narrativa y la lírica? Algunos críticos nos ayudarán a buscar posibles respuestas.

El segundo apartado de este capítulo consiste en un catálogo de autoras y obras estrenadas, repuestas o publicadas durante la Segunda República.

En el tercero analizaremos especialmente la temática de las piezas de las que se conservan textos publicados o libretos.

A pesar de las pocas obras tratadas, encontramos un espectro bastante amplio: de la esposa convencional, víctima de las infidelidades -Marquesa de Cairsan-, a la muchacha no socializada, puro instinto -Al margen de la ciudad-; de la chica que busca casarse a cualquier precio -Tal para cual o El secreto de Julia-, a las jóvenes que con mucho esfuerzo tratan de labrarse un porvenir -La casa de la bruja, Entre la Cruz y el Diablo-; de muchachas luchadoras, mucho más fuertes que los hombres que las rodean -Los amores de la Nati, Las tres Marías-, a mujeres débiles y frustradas -El tercer mundo-; de la que lucha entre la fe y las pasiones -Al margen de la ciudad-, a la de inalterables convicciones -La mercería de la Dalia Roja-; de mujeres avaras -El amo- o envidiosas -Los amores de la Nati- a las capaces de la más generosa entrega por la amiga -Al margen de la ciudad-; de mujeres de vida sórdida y criminal -La casa de la bruja-, a las que llegan a la donación de la propia existencia -Entre la Cruz y el Diablo-.

En cuanto a los aportes, debemos consignar que dentro de la línea tradicional en la que se desarrollan las obras se vislumbran ciertas ideas novedosas. Lo mismo sucede en el aspecto técnico, con interesantes esfuerzos innovadores.

1.- La mujer frente al género dramático

En la recensión de Alfredo Hermenegildo para la Historia del teatro español del Siglo XX, de Francisco Ruiz Ramón, leemos lo siguiente:

Antes de cerrar estas páginas, me parece necesario aludir a dos puntos que considero de mayor interés. El primero es una constatación de orden general: la lectura de una historia del teatro español nos lleva a la extraña conclusión de que los autores femeninos están ausentes. Los escasísimos nombres que se pueden presentar son la excepción a una regla innegable. Si en la historia de la novela encontramos los nombres de María de Zayas, Emilia Pardo Bazán o las numerosas escritoras de la hora actual, y lo mismo ocurre en lo tocante a la poesía lírica, no podemos encontrar ejemplos semejantes en la historia del teatro. ¿Es porque la mujer reacciona de manera distinta al hombre ante los estímulos exteriores? ¿Es porque la mujer, de modo general y salvando todos los casos necesarios, se siente psicológicamente más realizada si se expresa a través de la lírica o la novela que si lo hace a través del juego teatral? Tal vez me equivoque, pero creo que aún está por hacer un estudio de psicología diferencial de la creación literaria, que debería dar luz sobre este asunto de manera concluyente, y con una sola condición: no perder de vista los distintos contextos sociológicos en que la mujer ha desarrollado su actividad a lo largo de la historia. (2)

En una encuesta de la revista Estreno, que recoge la opinión de catorce mujeres relacionadas con el mundo literario y en especial con el teatro, vuelven a aparecer similares inquietudes:

¿Es realmente menos apta la mujer para escribir teatro, como afirman algunos, o simplemente es menos eficaz en escalar las barricadas de la burocracia teatral que guarda la entrada a los escenarios? ¿Hay intereses y prejuicios especiales que le cierran el

paso? Por su naturaleza y su formación, ¿prefiere la mujer expresarse simple y espontáneamente a través de la confesión íntima? ¿Tiende a evitar la forma teatral más cerrada que muchas veces exige una expresión más activa, disciplinada y dinámica que la narración o la poesía? ¿Qué razones pueden explicar esta curiosa ausencia de la mujer en la dramaturgia contemporánea? (3)

Las citas anteriores pueden condensarse en dos preguntas claves:

- ¿Por qué la mujer parece preferir otros géneros al dramático?
- ¿Realmente son tan pocas las dramaturgas? Y aún esas pocas, ¿por qué no suelen aparecer en el canon literario?

Es innegable que la proporción de dramaturgas con respecto a sus colegas varones es mínima hasta los primeros años del siglo XX. Se incrementó en las décadas de 1920 y 1930, con el auge del espectáculo teatral, pero ante el asombroso crecimiento de los dramaturgos en el mismo período, su incidencia pasa a ser poco representativa. A partir de la post-guerra la presencia femenina parece haber aumentado, pero los interrogantes siguen vigentes.

Patricia O'Connor inicia un estudio sobre las dramaturgas españolas contemporáneas con dos posibles respuestas. Una, relaciona la cuestión del género elegido con la representatividad que pueda tener la mujer en la historia de la literatura. Coincide su postura con la de Elaine Showalter al partir de la diferencia sexual y de los múltiples condicionamientos sociales que generalmente ha tenido la mujer para acceder al canon vigente:

Intereses masculinos, retórica masculina, y hombres escritores han constituido desde siempre la norma en la literatura. Consideradas como "intrusas", las mu-

jeres han sido relegadas a subgéneros etiquetados "fe
meninos", una designación que connota un sentido perí
férico o menor. De acuerdo con este gesto clasificato
 rio de encasillamiento superficial, el aparato crítico
 ha tendido a ignorar a todas las mujeres escrito
 ras, salvo las más relevantes, aceptando a algunas
 por su forma de escribir "como hombres" y elogiando a
 otras por su "delicadeza femenina". (4)

La otra respuesta trata de la mujer española en especial,
 desanimada tradicionalmente para toda actividad intelectual por
 la sociedad patriarcal de sustrato arábigo a la que pertenece. (5)

Si bien es cierto que la nacionalidad también resulta un condi
 cionante, no parece que la situación de las dramaturgas españ
 olas sea diferente a la de otros países, a pesar de lo que sugi
 ere la opinión anterior de Patricia O'Connor. Estudios como
 los de Michelene Wandor encuentran una desproporción semejante
 a la arriba apuntada entre las autoras de habla inglesa y sus
 colegas varones. (6) Y las historias de las literaturas occidenta
 les muestran panoramas de parecidas características.

Lo relacionado con la elección de una forma de contenido como
 vehículo de la expresión, adquiere más relevancia y es tema
 de investigación abordado desde varias vertientes, ya que el gé
 nero es un determinante crucial en la producción, circulación y
 consumo del discurso literario. Posibles respuestas a la relaci
 ón conflictiva entre la mujer escritora y el género dramático
 podrían ser:

- La falta de modelos femeninos de dramaturgas. Esta necesida
 ria identificación con los masculinos para subsistir en un
 medio más marcado que el de los otros géneros por la presi
 ón de la oferta y la demanda, puede haber sido inconsci
 entemente incómoda para la mujer.
- Un lugar común: la tendencia de la mujer a lo tradicional

y estable. Por lo general es más conservadora ideológica y lingüísticamente y menos innovadora en las técnicas, quizás como consecuencia de una educación restringida. Ahora bien, la tendencia del género dramático es justamente la opuesta, pues desde hace tiempo refleja prioritariamente lo inmediato y el cambio.

- La especificidad del discurso femenino. Estudios sobre narrativa encuentran un predominio de las formas confesionales en escritoras de distintas regiones y épocas. Un artículo sobre las relaciones entre la literatura y el feminismo cita las opiniones de la autora de uno de ellos:

Para Marta Traba es indudable la especificidad de la literatura femenina. Esta diferencia radica, según la autora, en: "la insistencia en el emisor", es decir, en la función expresiva del lenguaje. La mujer escribe para comunicar un sentimiento, un deseo. El interés por una "explicación" y no por una "interpretación" del universo. La insistencia en el "detalle". Considera que la literatura femenina guarda cierto parentesco con "la tradición oral". La "memoria" aceptada como discurso necesario para mantener vivos los recuerdos. Como "un discurso paralelo a la vida". (7)

Este fenómeno, notable en la narrativa y la lírica ha sido tomado muchas veces como una constante, pero Sandra Gilbert y Susan Gubar lo relacionan con la autodefinición que precede necesariamente a la autoaserción. (8) Desde esta perspectiva, el acceso a la forma dramática sería sólo cuestión de tiempo.

También se habla frecuentemente, aunque no esté debidamente demostrado, de una mayor capacidad de análisis que de síntesis en la mujer. Esto, sumado a la preferencia por lo subjetivo, la harían menos apta para un género que se ca-

racteriza por lo objetivo y sintético.

- La técnica teatral. La narrativa y la lírica no tienen necesariamente que ser elegidas por razones ontológicas imponderables. Podrían anteponerse cuestiones prácticas, ya que el acceso a ellas es más simple, no requiere conocimientos técnicos específicos, imprescindibles en el género dramático. En éste, el conocimiento del manejo de la escena es fundamental para que la obra contenga acción dramática y no sea mero diálogo.

Es difícil encontrar hoy quien sostenga que la falta de dramaturgas se debe a la ineptitud e incapacidad. Lo frecuente es que se atribuya esta peculiaridad a los determinantes sociales y técnicos que intervienen en el hecho teatral. Muchos se manifiestan como dificultades de producción, de distribución o de consumo.

A.- Producción

El texto teatral requiere un conocimiento preciso de las técnicas de representación. La dramaturga Carmen Resino es consciente de esa necesidad:

No basta "saber escribir"- "dialogar con corrección" sino tener eficacia escénica, y eso mal puede aprenderse estando alejada del medio. (9)

El conocimiento técnico es un requisito que se exige tanto a mujeres como a varones. Los más beneficiados serán aquellos que por circunstancias familiares o laborales están relacionados con el ambiente teatral.

B.- Distribución

El texto existe, pero ¿cómo ponerlo en escena? Probablemente ésta sea la mayor de las dificultades. El complejo mundo de ac-

tores y empresarios, pendientes de la ley de oferta-demanda, y la conflictiva alianza de lo artístico con lo económico que caracteriza a esta etapa terminan por ser una barrera inexpugnable contra la que se estrellan las aspiraciones de muchos dramaturgos. Y aún después de que la obra ha sido aceptada continúan las dificultades. Luisa María Linares, hija y nieta de autores teatrales de prestigio, recuerda sus amargas experiencias durante los ensayos:

Aún recuerdo los malos ratos pasados durante los ensayos, cuando el empresario me susurraba al oído, dada mi inexperiencia...juventud, las correcciones que debía de hacer a determinados actores en determinados momentos, lo que siempre me aterraba. Si te ves obligada a suprimir algún párrafo en el diálogo de un artista, ya puedes decir que te has buscado un enemigo. (10)

A continuación incluimos cuatro opiniones directamente relacionadas con el período que venimos estudiando. La primera es de una escritora que logra ver puestas en escena a dos de sus obras. Sofía Blasco se expresa así en la autocrítica que publica el ABC, en 1931, para Una tarde a modas:

Realizo con este estreno mi sueño dorado: ¡estrenar en Madrid! Me parece mentira después del "calvario" que como todo novel en el teatro he tenido que padecer.

Un agradecimiento sin límites a los señores García León y Perales que admitieron mi comedia sin leerla, sólo por el hecho de ser yo una mujer que lucha, y por ser hija de aquel inolvidable autor de El pañuelo blanco, rindiendo de esta forma un homenaje de cariño a Eusebio Blasco y a su hija, que Dios les pague esta gentileza y gran ayuda para mí. (11)

En 1933 se representa otra obra suya, Redención, y en la autocrítica del mismo periódico, Sofía Blasco vuelve a hacer alusión a los dos años de espera hasta verla en los escenarios, (12)

Es notable que esta autora declare que se la ha ayudado por ser mujer, no a pesar de ello, como una concesión o gracia hacia su sexo. Hay que recordar los movimientos a favor de los de rechos de la mujer que surgen por esos años y el entusiasmo que despierta el trabajo femenino; de todos modos, parece de más pe so en este caso la influencia del padre.

Está clara que la aceptación o rechazo de una obra no depende de la calidad sino de factores totalmente externos. Los de más peso: apoyo familiar, conocimiento de actores y empresarios o acceso a alguna fuente de poder.

El segundo testimonio pertenece a María Martínez Sierra y es posterior a la Segunda República. Habla de una de sus obras, es crita después de la muerte de Gregorio y que, evidentemente, tén drá que aparecer con su propio nombre.

Mujer singularmente activa antes, durante y después del período estudiado, la colocamos junto a Sofía Blasco porque aunque no estrenó ninguna pieza entre 1931 y 1936, ré puso varias con éxito. Incansable defensora de los derechos de la mujer y permanentemente preocupada por la cuestión social, es elegida diputada por Grenada en 1933. Su vida demuestra que nunca rehu-
ye la lucha; sin embargo, a pesar de tanto brío, María se mues-
tra escéptica con respecto a ver su obra en escena:

Sospecho que mi Tragedia de la Perra Vida ha de tener tan poca fortuna como su menguado protagonista. La fortuna de una obra concebida como espectáculo consi ste en alcanzar los honores de la representación. Y es ta obra es muy difícil de poner en escena.

El libro está hecho, mas, para que llegase al público por vías normales habría que encontrar:

-Un músico entusiasta que quisiera correr el riesgo de trabajar mucho, acaso para nada.

-Un director de escena casi excepcional.

-Un empresario dispuesto a arriesgar su dinero en una

aventura.

Si el autor fuera un hombre joven, "a fuerza de paciencia y saliva" como la hormiga de la fábula, vendría a cabo de tanta dificultad, lo mismo que la hormiga acabó por tragarse al elefante... Mas yo, madre infeliz, soy mujer y he alcanzado hace ya mucho tiempo la edad canónica, dicho de otra manera, inofensiva. (13)

Los dos últimos testimonios pertenecen a hombres. El de Crisóbal de Castro aparece como prólogo al Teatro de mujeres, de 1934, que recoge obras de tres autoras; una de ellas, Halma Angélico, con un estreno en 1931:

Los "hombres de teatro" -empresarios, autores, actores- consideran a las autoras como Shopenhauer, "se-xu sequor". Pese a todas las conquistas sociales, políticas y económicas del feminismo, ellos persisten en que la mujer es, como autora, algo inferior, por no decir algo imposible. La admiten como actriz o como empresaria; mas, como autora, la recusan. Y si alguna -rara.excepción, mirlo blanco- logra estrenar con éxito alguna vez, todos forman "el frente único" para que no estrene la segunda. "Los hombres de teatro", gregarios de la costumbre y del prejuicio, por un lado, y no muy viriles en afrontar la lucha, por el otro, piensan que el Teatro, como ciertas novelas, es "solo para hombres".

(...)

Ante tanta dificultad para estrenar sus obras, no les queda sino un camino: publicarlas. Puesto que el empresario no busca a las autoras, las autoras, por medio del libro, van en busca del empresario. (14)

Esta idea de una especie de conspiración en contra del trabajo de las mujeres resulta exagerada. Muchos varones pueden hacerse eco de la misma queja. Lo más lógico es que falte el interés de los empresarios por no ser autoras de primera línea o porque sus temáticas resultan un tanto ambiciosas para el gusto de la época, como veremos en el análisis de Al margen de la ciu-

dad y El tercer mundo.

La última opinión pertenece a Manuel Bueno. En la crítica del ABC para Teatro de mujeres, deplora que las obras no hayan interesado a ninguna actriz que pudiera haberlas impulsado. Esa podría haber sido una de las claves para su concreción. (15)

C.- Consumo

El espectáculo para ser rentable -y todos dependen de esa rentabilidad-, debe tener éxito y aquí interviene el público receptor y su gusto, aunque esté manipulado. La narradora Carmen Martín Gaité cuenta su experiencia al querer abordar el género:

La expectativa del público influye mucho en el proceso que lleva a una obra teatral no estrenada a envejecer más rápidamente que una novela no publicada. Uno escribe mucho más condicionado por las modas, "por lo que se espera" en el caso del teatro, y es mucho mayor el riesgo de que la obra no sirva para nada en pocos años. (...) En 1960 había escrito una obra en tres actos, La hermana pequeña, que, a pesar de que hice algunas gestiones, a nadie interesó, circunstancia que me desanimó mucho a escribir otra. En general me dijeron que "era más lo que se decía que lo que pasaba". Pocos años después volvió a estar algo en auge el teatro discursivo, pero para entonces ya el tema de mi obra podía no ser actual y revisarla me daba pena. (16)

Patricia O'Connor, en el estudio ya citado sobre las dramaturgas españolas contemporáneas, señala las fluctuaciones que desde los años 40 ha sufrido el grupo por las presiones que ejerce sobre el autor el gusto popular. En estos casos, el hecho de ser mujer parece haber influido tanto para el éxito como para el fracaso:

Su postura conservadora, muy de moda en todos los es-

critores de los primeros años de la era de Franco, puede explicar la relativa aceptación de las mujeres dramaturgas en los cuarenta y los cincuenta, así como su decreciente visibilidad en las décadas sucesivas, cuando la creciente participación de las mujeres en otras áreas de las artes y en la vida pública en general podía presagiar lógicamente un proceso similar en el teatro. El retraimiento de las mujeres dramaturgas según se alejaba la censura en los años sesenta y se marchitaba en los setenta, está sin embargo, estrechamente relacionado con el condicionamiento cultural de la mujer. Consternadas, con toda probabilidad por el componente más agresivo, materialista, y específicamente sexual del teatro, las mujeres, obedeciendo la prohibición sobre la agresión femenina y el erotismo, o se retiraron voluntariamente sin participar, o los productores en busca de material más provocativo rechazaron sus obras. A la inversa, y especialmente durante la transición a la democracia (1975-1978), escritores menores de sexo masculino aprovecharon las oportunidades de hacer dinero y un cierto nombre con la última moda en teatro: el desnudo y la llamada "pornografía". En honor de ellas, sin embargo, debemos decir que las mujeres no explotaron a otras mujeres, ni tampoco los apetitos sexuales de los hombres, largamente reprimidos. (17)

Como resumen de este apartado apuntamos que, evidentemente el teatro, por su complejidad e interdependencia es de más difícil plasmación que una novela. El texto no se completa en sí mismo, requiere la puesta en escena y muchas obras no tienen la suerte de acceder a ella.

Aún si alguna es aceptada, el esfuerzo complementario de ensayos y modificaciones, a veces no por necesidad funcional de la obra sino por cuestiones empresariales o actorales, puede desanimar no sólo a mujeres sino también a varones. Pero tradicionalmente la mujer está menos preparada para esa lucha y quizás se niegue a emprenderla. Por otro lado, la dramaturga puede provocar cierta aprensión en el empresario acostumbrado a tratar

con hombres en un código masculino.

Algunas autoras sortean todos los obstáculos y llegan a la meta; otras quedan en el camino, pero lo mismo les pasa a muchos de sus compañeros de empresa.

2.- Dramaturgas vigentes durante la Segunda República

Este breve catálogo incluye tanto a las autoras que escriben para el llamado "teatro comercial" como a las que lo hacen para grupos vocacionales o de activa participación en el sindicalismo y la política. De todos modos somos conscientes de que en estos últimos casos se hace muy difícil contar con todos los datos.

1.- ADEBEL, seudónimo de Eduarda Adelina Aparicio y Osorio

- Marquesa de Cairsan, publicada en 1932
- Guillermina, publicada en 1932
- Tal para cual o El secreto de Julia, estrenada el 25 de noviembre de 1932.

Marquesa de Cairsan y Guillermina son la misma comedia con mínimas variaciones. Algo semejante ocurre con Tal para cual o El secreto de Julia, ya que en 1929 se había publicado un juguete cómico con el título de El secreto de Julia, el cual con muy pocos cambios se convirtió en la obra estrenada en 1932.

2.- ANGÉLICO, Halma; seudónimo de María Francisca Clar Margarit

- Entre la Cruz y el Diablo, estrenada el 11 de junio de 1932
- Al margen de la ciudad, publicada en 1934

3.- BALLESTEROS, Mercedes

- Tienda de nieve, publicada en 1931

4.- BLASCO, Sofía

- Una tarde a modas, estrenada el 12 de diciembre de 1931.
- Redención, estrenada el 26 de septiembre de 1933.

5.- DONATO, Magda; seudónimo de Carmen Nelken. (Obras en colaboración con Salvador Bartolozzi)

- Aventuras de Pipo y Pipa, estrenada el 28 de febrero de 1934.
- Pipo y Pipa y los Reyes Magos, estrenada el 23 de diciembre de 1934.
- Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito, estrenada el 20 de enero de 1935.
- Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa, estrenada el 5 de marzo de 1935.
- Pipo y Pipa en el fondo del mar, estrenada el 4 de abril de 1935.
- Pipo y Pipa y el lobo Tragatodo, estrenada el 7 de noviembre de 1935.
- Pipo y Pipa y las muñecas, estrenada el 30 de diciembre de 1935.
- Pipo y Pipa en el país de los borriquitos, estrenada el 12 de marzo de 1936.

La serie de Pipo y Pipa demuestra el interés que despierta el teatro para niños. Existe otra cuyo protagonista es Pinocho.

6.- FALCÓN, Irene

- El tren del escaparate, estrenada el 19 de febrero de 1933.

Esta obra fue puesta en escena por el grupo "Nosotros" del Teatro Proletario, dirigido por César Falcón.

Irene Falcón escribe también durante la Segunda República La conquista de la prensa, que será representada durante la Guerra Civil junto con Bazar de la Providencia, de Alberti y Así empezó... de Luisa Carnés, por el Teatro de guerra

7.- FRAN, Margarita de (Margarita González Giraud, según los ficheros de la Sociedad General de Autores)

- El gato Félix en el reino de los ratones, estrenada el 4 de marzo de 1935

8.- GÓMEZ MARTÍN, Consolación

- Capullo entre zarzas, estrenada el 11 de julio de 1932 (18)

9.- LEÓN, María Teresa

- Huelga en el puerto, publicada en la revista Octubre, número 3 del año 1933 (19)

Según Torres Nebrera, la ruptura de la cuarta pared con incorporación activa de la sala y la utilización del espacio escénico en varias dimensiones por efectos lumínicos que se dan en esta obra, son producto del teatro político que el matrimonio Alberti conoció en Alemania y Rusia. (20)

10.- MARTÍNEZ SIERRA, María de la O Lejárraga de (En colaboración con su esposo Gregorio)

- Mamá; reposición, 8 de noviembre de 1932. Estrenada en 1912.

- Canción de cuna; reposición, 7 de febrero de 1933. Estrenada en 1911.

- Triángulo; reposición, 26 de junio de 1934. Estrenada en 1934.

En el apartado de las colaboraciones ya tratamos en particular el caso de María Martínez Sierra. Las obras figuran a nombre del esposo, pero según testimonios de personalidades cercanas a su teatro y aún de la misma pareja, la creación depende casi exclusivamente de la mujer. P. O'Connor estudia su caso. (21)

11.- MILLÁN ASTRAY, Pilar

- Los amores de la Nati; estrenada el 13 de marzo de 1931

- La mercería de la Dalia Roja; estrenada el 4 de mayo de 1932
- Las andanzas de Ginasillo; estrenada el 15 de julio de 1932
- La casa de la bruja; estrenada el 24 de octubre de 1932.
- Ruth; estrenada el 26 de enero de 1933.
- La chica de la pensión; estrenada el 11 de enero de 1931
- Las tres Marías; estrenada el 28 de febrero de 1936
- El juramento de la Primorosa; repuesta el 1º de octubre de 1932 y el 5 de diciembre de 1935. Estrenada en 1924.
- El millonario y la bailarina; repuesta el 13 de octubre de 1932 y el 13 de diciembre de 1932. Estrenada en 1930
- Mademoiselle Naná o La chica de Embajadores; repuesta el 22 de noviembre de 1935. Estrenada en 1928.
- La tonta del bote; repuesta el 24 de febrero de 1933, el 14 de octubre de 1934, el 17 de noviembre de 1934 y el 3 de julio de 1935. Estrenada en 1925.

Los estrenos y reposiciones de esta como de las demás autoras corresponden a Madrid, ya que por razones metodológicas hemos tomado a la capital como centro de la investigación. Sin embargo agregaremos otro estreno a los de Millán Astray porque a pesar de haberse llevado a cabo en San Sebastián, es comentado por el ABC de Madrid, el 18 de agosto de 1933:

- Cada una piensa a su manera; estrenada en 1933

12.- O'NEILL, Carlota

- Al pozo; estrenada el 11 de febrero de 1933.

La obra fue puesta en escena por el grupo "Nosotros" del "Teatro Proletario", al igual que la de Irene Falcón.

13.- RAS, Matilde

- El amo; publicada en 1934.
- El taller de Pierrot; publicada en 1934.

14.- RIBOT, Matilde

- Juan Ciudad; estrenada en enero de 1936

La autora presenta también varias piezas cortas de carácter vocacional como La ofrenda -5 de mayo de 1931-, Para casar bien o mal y Zoraida -16 de enero de 1932-, Las tres rosas -18 de mayo de 1932- y Los amores de Lolín -11 de junio de 1932-.

La obra titulada Juan Ciudad, estrenada en el teatro Cómico por los elementos de la Española de Arte, escrita por Doña Matilde Ribot de Montenegro, constituye un esfuerzo plausible, tanto para la escenificación como para los intérpretes. La primera, al llevar a la escena la vida de San Juan de Dios, hubo de luchar con grandes dificultades, todas las que ofrece siempre el teatro biográfico o las biografías teatrales; y los segundos, en este caso aficionados entusiastas, con las inherentes a tal género de obras... Unos y otros salieron victoriosos en la empresa, y como prueba, ahí están los aplausos que el público les otorgó.
¡Lástima que el esfuerzo se haya realizado para una sola representación! (22)

15.- VALDERRAMA, Pilar de

- El tercer mundo; publicado en 1934.

16.- BISBAL, María Amalia.

Durante el período estudiado no aparece ninguna obra de esta autora como estreno, reposición o publicación. Sin embargo el periódico ABC comenta la lectura de una comedia suya -Vida alegre-, en el Lyceum Club Femenino. También anuncia una futura puesta en escena de Danza loca, por la compañía de María Fernanda Ladrón de Guevara, en Valencia. El periódico cita una obra más: Lola Madrid, destinada a Irene López Heredia. (23)

Autoras extranjeras

- ACREMANT, Germana; (en colaboración con Alberto Acremant)

- Las del sombrero verde; versión castellana de José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig, estrenada en España el 7 de diciembre de 1932.
- BARCLAY, Florence
 - El rosario; traducida y adaptada por Luis Linares Becerra, repuesto el 10 de octubre de 1932.
- EAUM, Vicki;
 - Grand Hotel; adaptada por Arturo Mori, estreno en España el 24 de septiembre de 1932.
- HATVAMY, Lili;
 - Esta noche o nunca; traducida por Tomás Borrás, estrenada en España el 16 de febrero de 1932.

Traductoras y adaptadoras

- DONATO, Magda (seudónimo de Carmen Nelken)
 - Melo; de Henri Bernstein, estrenada en España el 20 de abril de 1934.
 - Aquella noche; de Lajos Zilahy, estrenada en España el 25 de mayo de 1935.
- GRAA, Trudy; en colaboración con Luis Araquistain
 - La cacaúta verde; de Arthur Schnitzler, estrenada en España el 19 de junio de 1935.
- NELKEN, Margarita; en colaboración con Eduardo Foerth
 - Una aventura diplomática; de Lugwin Bauer, estrenada en España el 2 de noviembre de 1931.
- OLIVER, María Rosa
 - Perfectamente dashonesta; de Preston Sturges (En la Sociedad General de Autores figura el registro a cargo de Argentores de la República Argentina.

Muchas de estas autoras son hoy completamente desconocidas. Aún en ese momento, sus obras resultaron de poca trascendencia y escaso valor. Esto justificaría el desinterés y el olvido si piezas tan pobres como las de ellas no hubieran sido estrenadas y hasta repuestas.

La inclusión o no en el canon literario es un tema complejo y vidrioso que afecta por igual a mujeres y varones. ¿Por qué unos están y otros no? ¿Se incorpora exclusivamente a los valiosos? ¿Con qué parámetros se realizan esos juicios? ¿Son dichos parámetros inalterables o varían según el gusto de la época? El teatro se mide por el éxito, pero ¿en qué porcentaje incide la promoción? ¿Puede distorsionar el valor intrínseco de la obra? ¿Y la crítica puede influir en la aceptación por parte del público? Estas preguntas son operativas para cualquier época y cualquier sociedad, por eso, salvo algunos productos de figuras de primera línea, verdaderos hitos, todo lo demás podría estar en permanente situación de revisión.

Durante las primeras cuatro décadas de nuestro siglo, los dramaturgos eran verdaderamente prolíficos. Para destacarse debían tener abundante producción y ser ésta asiduamente representada. Pilar Millán Astray cumple con los requisitos, pues en cinco años presenta siete estrenos en Madrid y cuatro repeticiones. Las demás autoras, como la mayoría de sus colegas varones que estrenaron una o dos piezas, se pierden en la marea humana; salvo que hayan adquirido fama con otro género u otro campo -como puede ser la política-, y esa posición privilegiada jerarquice los productos de su actividad teatral.

Las tres obras del binomio Martínez Sierra -repeticiones-, señalarían el interés del público en ellas; pero también pueden estar condicionadas por elementos extra-textuales. Gregorio es

empresario y director. No depende de otros para la puesta en es cena. Las obras pueden pertenecer al repertorio cíclico de la compañía y usarse según las necesidades de comercialización, por ejemplo, por el agotamiento de otras en menor tiempo del previsto.

La cuidada obra de Halma Angélico también logra un buen nivel de aceptación. Robert Marrast consigna el reconocimiento público que obtiene su actuación pocos años después:

(...) la primera i probablemente l'única dona dramaturg de tota la guerra civil, a la qual el Boletín de Orientación Teatral havia dedicat una "nota d'elogi"; hom hi recordava que havia estat presidenta de la Sección de Literatura del Lyceum Club Femenino de Madrid i se la comparava a Pura Ucelay, dirigente del Club Anfistora. (24)

3.- La mujer crea el personaje mujer

Como ya habíamos aclarado, la investigación tiene que circunscribirse necesariamente a las obras publicadas o a aquellas de las que se conservan libretos.

Excluimos el teatro para niños pues tiene sus propias modalidades y objetivos.

De cada obra estudiada daremos, en la forma más breve posible, el esquema argumental. Aunque no lo hemos hecho en el resto de los capítulos que estaban dedicados a temas específicos, consideramos que en este apartado se hace necesario incluir algunos argumentos para facilitar la comprensión de la acción y los personajes.

Al igual que en el resto de la investigación y acorde con sus objetivos, trabajaremos en el nivel de la estructura discursiva superficial, en la que se relacionan los personajes y se mani-

fiestan a través del discurso. Sólo como excepción y con el fin de probar en algunos casos sus trabazones lógicas, se llegará a la estructura narrativa profunda. (25)

- ADEBEL (Eduarda Adelina Aparicio y Osorio)

- Marquesa de Cairsan; comedia en tres actos y una mutación. (26)

El argumento presenta una serie de complicaciones de orden familiar: Guillermina, Marquesa de Cairsan, está casada con Eduardo, que no le es fiel. Hace tiempo que desea ser madre y al comenzar el primer acto se entera de que su anhelo va a convertirse en realidad.

En la casa está de visita un cardenal, entrañable amigo de la familia. También se espera la llegada de una hermanastra de la protagonista, Clara, hija extramatrimonial de su padre.

Esta visita es fatal para el matrimonio, pues Eduardo abandona a la esposa y huye con la cuñada.

Paralelamente a este hecho, Guillermina se entera de que el cardenal es su verdadero padre. La familia lo había separado de su novia cuando era un joven abogado sin riquezas y había obligado a la muchacha a casarse con un noble arruinado. Desengañado del mundo, el joven rechazado toma las órdenes religiosas y lleva una vida ejemplar.

Pasa el tiempo. Guillermina tiene un hijo. La pareja adúltera se ha separado porque Clara abandona a Eduardo por un noble más rico. El hombre quiere reintegrarse a la familia. Guillermina acepta y lo perdona. Clara muere en un accidente.

Los personajes no pasan de ser convencionales. Guillermina es la típica esposa burguesa y su horizonte de expectativas se circunscribe a un hogar tranquilo y la llegada de un hijo. El

conflicto lo desencadena el marido infiel. De todos modos ella se siente predestinada a cumplir con un destino semejante al de su madre:

 MARQUESA: Yo no discurro nada. Por desgracia para ambos... el teléfono me hizo saber antes (atención inquieta en el marqués) que tú eres como fue mi padre... y todos los hombres son iguales a ti...(.)

p. 21

El gran acontecimiento en la vida de Guillermina es el descubrimiento de su verdadero padre, un hombre admirado por ella, que podría haberla ayudado a desechar el fantasma del supuesto. Pero esta "anagnorisis", en vez de enriquecer la acción, se diluye y la trama sigue su derrotero trillado. Como era de suponer, la protagonista perdona al marido. Su conducta jamás se aparta de los cánones establecidos y en esto coincidiría con lo esperado por el espectador tipo.

La presencia de Clara es fundamental para el desencadenamiento del conflicto, pero la del cardenal -totalmente desaprovechada-, complica el ritmo y desvía el interés. Más bien parece un elemento folletinesco puesto para impactar.

La estructura se adecua a las fases básicas dadas para las secuencias de la comedia:

 equilibrio - desequilibrio - equilibrio
 vida en común - ruptura - nueva vida en común

- Tal para cual o El secreto de Julia: juguete cómico en tres actos. (27)

El banquero Barberó vive con su hija Julia. Le gustan mucho las mujeres y firtrea con su mecanógrafa Pili, pero la hija tratará de impedir cualquier conquista.

Llega a la casa el Conde, hermano del banquero. Trae consi-

go a Lita, hija de una antigua amada de Barberó, quien lo había abandonado para irse con el tercer hermano: Pedro.

También hace su aparición Pierre, un aventurero seductor que reparte su encanto entre Pili y Julia. Ésta, para tener más oportunidades, se libra de la empleada de su padre.

Pedro ha muerto en Filipinas. Llega su viuda con la última voluntad del difunto. La acompaña un hijo de su matrimonio anterior, algo tonto, pero como lo suponen millonario intentan casarlo con Julia o con Lita.

A Julia también le gusta su tío. Lo sigue a un baile de máscaras y le hace una inquietante declaración. Al fin el conde decide hacerla su esposa.

Se abre la carta del hermano muerto y se enteran de que Lita es hija de él. Heredará su fortuna. Julia confiesa a su padre que la mujer lo había abandonado por instigación de ella, pues no podía soportar la idea de tener una madrastra. Barberó se reconcilia con sus recuerdos.

Pierre encamina su cortejo hacia Pili, la mecanógrafa.

Julia no es un personaje simpático, ni para los que la rodean ni para el espectador. La caracteriza el egoísmo. Ha mentido para impedir una nueva boda de su padre, pero las razones que da son infantiles.

El único objetivo de su vida es casarse, sea con quien sea. Pili, la mecanógrafa tiene las mismas miras, pero una postura más lógica frente a la vida; es pobre, desea una posición mejor, si la consigue por el matrimonio, será una suerte; pero jamás pierde de vista su inmediata realidad de mujer trabajadora.

Julia teme que su padre se entusiasme demasiado con Pili; luego, cuando Pierre entra en juego, la excluye abiertamente

JULIA: (Al mutis de Pierre) Es digno... y me gusta. Qué bien hice en alejar de aquí a la señorita Pili. Si pudiera convencer a mi padre para que la sustituya... ¡Aquí viene!

p. 48

Sin embargo la historia da un repentino giro y Julia termina casándose con su tío, a pesar de los juicios de éste sobre las mujeres en general y su sobrina en particular.

CONDE:(...) ¡Y que siempre sean las mujeres serpiente!

p. 73

Como Pili, Pierre es sensato pero codicioso. Se casaría con Julia exclusivamente por su dinero. que por otra parte, tal como está perfilada la protagonista, es su único encanto.

La mayoría de los personajes son mezquinos. Julia, además, incoherente y parece transmitir esa incoherencia a la obra. Es raro encontrar una protagonista tan poco atractiva. Es un ser ambiguo, pero no por complejidad sino por vacuidad.

Como en Marquesa de Cairsan, la poca acción está determinada por la llegada de personajes que vienen envueltos en recelo; posibles herederos o perturbadores de la paz doméstica como los hijos extramatrimoniales -Clara, en Marquesa de Cairsan: Lita, en Tal para cual-. Sin embargo los principales acontecimientos ocurren fuera del tiempo y del espacio escénicos y nos enteramos de ellos por mensajeros.

Aplicar las tres fases mínimas de equilibrio-desequilibrio-equilibrio, resulta casi imposible, en parte por no ser comedia sino juguete cómico. Además, ¿es Julia la protagonista verdadera? Debería serlo, entre otras cosas porque el segundo título lo hace presuponer, pero aparecen tantos personajes, tan bi-

zantinas peripecias resueltas en forma tan forzada que su encajamiento resultaría igual de arbitrario que la propia acción. En resumen: un mundo caótico que trata de ordenarse artificialmente al final.

Si tomamos la historia de Julia en particular, se podría esquematizar en:

- | | |
|------------------------|---|
| Objetivos
iniciales | a) estropear las posibles bodas de su padre |
| | b) casarse (con Pierra, el tío o cualquiera). |
| Objetivos
finales | a) abandonado |
| | b) cumplido |

El hecho de que la obra se presente bajo el marbete de juguete cómico, subgénero en el que predominan por definición los equívocos y las reiteraciones, aclara un poco la falta de lógica interna. Normalmente esos elementos buscan el efecto cómico, pero en Tal para cual, escasamente lo consiguen. A nuestro juicio es una obra fallida.

A pesar de todo, este juguete cómico ha contado con más suerte que la que -para nosotros- merece: en 1929 se publicó como El secreto de Julia; en 1933, con pocas variaciones, como Tal para cual o El secreto de Julia. Esta última versión es la estrenada el 25 de noviembre de 1932.

- ANGÉLICO, Halma (María Francisca Clar Margarit)

- Entre la Cruz y el Diablo; comedia en dos actos (28)

La acción se desarrolla en un convento que recoge a muchas descarriadas. Entre las monjas hay distintos caracteres. Algunas, llenas de entusiasmo y optimismo, contrastan con Sor Dulce Nombre, más aferrada a la realidad ya que es la que se

ocupa de los problemas económicos de la comunidad.

También entre las muchachas las actitudes son variadas: Asunción está muy agradecida por haber sido rescatada de un sórdido ambiente; Bernarda, cínicamente, aprovecha el convento como refugio cuando tiene problemas con la policía; Valentina se escapa para vengarse del hombre que la explotaba.

Visita el convento Candelaria. En su juventud había sido rescatada de la prostitución, se había rehecho, casado con un hombre de buena posición y era madre de tres niños. Quiere que el ejemplo de su vida dé fuerzas a las internas.

Juan Manuel, un viudo con hijos, desea casarse con Asunción. La muchacha no se atreve a aceptar por su pasado. La insistencia del hombre y el ejemplo de Candelaria la convencen.

Por la noche regresa Valentina, huyendo del hombre que pretende matarla. Sor Dulce Nombre la protege y es apuñalada. Ante este testimonio de amor, Bernarda se convierte en incondicional defensora del convento.

Aunque aparecen varias historias, todas se anudan en el sacrificio de Sor Dulce Nombre. Así forman dos hilos fundamentales de la intriga, que se van entretejiendo en contrapunto a medida que transcurre la acción: la posibilidad de reformar la vida y la abnegación para con el prójimo.

A través del primer hilo se muestran las vidas de las internadas; Bernarda, personaje de la picaresca:

ASUNCION: ¿Y creyendo eso, para qué has venido anoche, siendo así que es la tercera vez que vuelves, que no parece sino que juegas con las monjas al ratón y al gato?

BERNARDA: Pues he venido anoche porque tuvimos una pequeña juerga unos cuantos amigos. ¡En estos días ya se sabe! Escalabraron a uno, intervinieron los guar-

días ¡y claro, yo, por el buen parecer, preferí decir que me trajesen aquí y canté el gori-gori del arrepentimiento!

p. 18

A Valentina le resulta difícil luchar por su propia estimación:

ASUNCIÓN: Ya sabes la obsesión que tenía por ese hombre... Ella es buena y quiere serlo; pero en viéndolo dice que no tiene voluntad.

p. 35

Asunción compadece a Valentina y asegura que ha huido con el propósito de matar al hombre que la domina y se burla de ella. Bernarda es más escéptica:

BERNARDA: ¡No será para tanto!... Siempre podrá más él, y como se empeñe, la Valentina hará lo que él quiera. (Con suficiencia) Yo conozco a los hombres y a las mujeres.

p. 35

Cuando le proponen matrimonio, Asunción lo rechaza. Humilde y resignada, no se atreve a soñar con un porvenir venturoso:

ASUNCIÓN: Pero si lo que usted me dijo aquel día... no puede ser (con pena) ¿Usted lo comprende?

JUAN MANUEL: ¿Por qué no, si quiero?

ASUNCIÓN: Porque es muy poco lo que yo puedo ofrecerle y mucho lo que usted me quiere dar... Sé lo que valgo para el mundo y no me perdonaría él aceptar lo que nunca podría pagarle.

p. 29

Candelaria, que ya ha pasado por todos esos peldaños, ha conquistado una vida digna y la estima de la sociedad. Si se pone a sí misma como modelo, no es por vanidad sino por sentirse íntimamente solidaria con las internas:

CANDELARIA: Sí, mocitas, yo misma. Y acá me veis, aquí entre vosotras, no tengo reparo en decirlo... Fuera, como la gente pronto piensa mal, quizá callaría. No todos saben perdonar.

p. 21

Para bien o para mal, la vida de estas mujeres depende de la actitud que los hombres tienen para con ellas. Candelaria y Asunción se reintegran al mundo y son aceptadas por la sociedad porque hay un hombre que las respalda. Valentina está psicológicamente esclavizada por otro. Bernarda ve esa dependencia y dominio como una fatalidad que acompaña al hecho de ser mujer.

El otro hilo, que absorbe y ordena al anterior, está relacionado con el mundo de las monjas. Algunas representan la entrega, la cordura y la abnegación en forma monolítica, como la Madre Esperanza o, de manera más ingenua e idealizada, Sor Inés, pero la figura realmente interesante, aunque no sea la protagonista es Sor Dulce Nombre, la apremiada por las necesidades concretas hasta parecer cascarrabias:

SOR DULCE NOMBRE: Muy bonito discurso, (por Sor Inés) muy tierno, muy sentimental... de teatro o de novela; pero que para el ejercicio de nuestra misión no resulta útil. En cambio están ustedes perdiendo el tiempo, y yo, mientras, agobiada de trabajo.(...) a todo esto, dos o tres cuentas pendientes y sin saber de qué pagarlas (...).

p. 12

Sor Dulce Nombre reacciona con escepticismo frente a los problemas de las internas. No comparte la preocupación de la Madre Esperanza por la huida de Valentina:

SOR DULCE NOMBRE: Como quiera su caridad interpre-

tarlo, pero yo fío poco en lo que estas chicas cuentan... Excusas para quedar lo mejor posible... Tal vez lo único que ha pretendido esa muchacha al escaparse sea pasar esta noche de Carnaval más divertida que en esta santa casa... Ir al baile.

p. 14

Sin embargo defiende con su vida la de Valentina, a la vez que le quita todo ribete de heroísmo a los hechos:

MADRE ESPERANZA: (a Valentina) ¡Estás salvada, hija! ¡Hermana, hermana, es su conducta! (muy emocionada y con un gesto a Sor Inés) ¡¡Pronto!! El doctor. Los sacramentos...

SOR DULCE NOMBRE: Era mi deber ampararla; sólo hice lo que debía...

p. 42

Este personaje es, sin duda, el más rico en matices de toda la obra.

Las historias yuxtapuestas -Asunción, Bernarda, Candelaria, Valentina- no se entremezclan al azar sino con preciso orden; además, como ya hemos dicho, cada personaje representa una faceta en la etapa de redención de la muchacha tipo. Las acciones que sustentan esas historias están unidas a una básica, la de las monjas como comunidad.

La obra, de sólo dos actos, es ágil y mantiene un ritmo sostenido que apunta al climax del final.

- Al margen de la ciudad; comedia en tres tiempos. (29)

Tomás vive con su esposa Elena, sus cuatro hermanos y una criada en la casa próxima a su fábrica, a las afueras de la ciudad. El trabajo y la acumulación de riquezas son las razones de su vida; no así la de los otros: a uno le gusto la pintura, al

siguiente, la poesía; el pequeño está buscando su vocación y Leoncio, el más apasionado y rebelde, es un insatisfecho.

Tomás le hace poco caso a su esposa. Ella lo detesta desde el momento en que se entera de una apuesta que había hecho con sus amigos antes de casarse: si lograba seducirla, no legalizaría la unión.

Leoncio está enamorado de Elena y la acosa. La criada opina que todos necesitan la presencia de otra mujer joven. Casualmente pasa una caravana de titiriteros. La dueña de casa consigue que la joven Alidra se quede con ellos.

La recién llegada es sensual y alegre. Sigue libremente sus instintos. Elena intenta educarla.

Alidra tiene por costumbre nadar desnuda. Una tarde lo está haciendo mientras Elena, en el cuarto próximo a la piscina, cuida de que nadie la vea. De improviso llega Leoncio y la abraza apasionadamente. Elena también lo ama y como intuye que va a ceder a su instinto, pide ayuda a la muchacha. Ésta sale, comprende la situación y con exquisita seducción se lleva al hombre, para salvar las convicciones morales de su amiga.

En Alidra nace el deseo de volver a su vida anterior. Elena le pide a Leoncio que la detenga. Va a tener un hijo y la mujer lo considera propio porque fue concebido en un instante de amor que le pertenecía. Protegiéndolo calmará su frustrado deseo de maternidad.

Al comienzo nos encontramos con un mundo estático y opresivo. La presencia de un elemento externo, Alidra, lo abre a la vez que desencadena el conflicto.

Toda la larga exposición es un contrapunto entre los dos tipos de mujeres: la libre, no educada, que sigue sus instintos y la sujeta a las convenciones sociales:

ELENA: ¡Jesús, que teorías las tuyas y qué moral tan personalísima y única la que has urdido en tu cerebro y en tu corazón sin guía ni freno!

ALIDRA: La verdad. Lo natural. Yo no quiero que ningún hombre me hable de amor si no le invito a ello, ni que me mire si no le miro del mismo modo. ¿Estamos? ¡Ese es mi derecho! Cuanto menos que se me bese, si no se lo digo... (indicando el decirlo con un expresivo juego de ojos) ¿Les molesto yo a ellos cuando no me hacen caso?

(...)

ELENA: Mujer, en nosotras es diferente...

ALIDRA: No lo veo. Será porque ellos lo quieren y lo han dispuesto así...

ELENA: Nosotras debemos siempre callar lo que sentimos.

ALIDRA: Yo, no. Serás tú. Y las que sean como tú, tal vez. Pero es una gran desgracia... y, bien mirado, no te ofendas, "una mentira"... (...)

p. 54

Las dos mujeres no se oponen, se complementan. Cada una aspira a algo de la otra. Elena ansía la sinceridad de Alidra y ésta comprende que necesita los códigos de comportamiento de su amiga si quiere dejar de ser una marginada.

La mayor es desgraciada en el matrimonio. Desprecia a un marido que la ha elegido no como persona sino como un bien de uso con ciertas garantías:

ELENA: (...) ¿A esto llaman algunos honradez? Yo la desprecio. (...) ¡y qué importa que él se crea ahora digno y me crea tal a mí, por poseer sólo mi carne im-
poluta, mi conducta intachable a su modo! ¡Si mi espíritu se está constantemente rebelando entre sus propios brazos, y mis pensamientos huyen indómitos ante su vista! Para su orgullo insensato le basta no saberlo... Mientras, yo me avergüenzo de mí misma constantemente... ¡Ah, tiene razón Alidra, esa criatura inconsciente, que como tú dices, es la encarnación del sentimiento en bruto de todas las mujeres! ¡Tiene ra-

zón! Esto mío es lo inmoral, lo más inmoral, más inmoral mil veces que un insensato extravío de pasión; más innoble, más detestable... ¡más feo, sí!

p. 64

En esta confesión a la criada -recurso típico dentro del género dramático- aparece un pensamiento poco convencional para la época: la idea de la inmoralidad que entraña tener que convivir con un hombre al que no se ama, a pesar de ser el marido. Lo normal sería que se presentase la situación como un sacrificio y a la mujer como una mártir del deber; pero para Elena es una mentira, un fraude.

Un poco más adelante, Alidra y Elena se perfilan claramente como los símbolos de la "mujer natural" y la "mujer socializada":

ALIDRA: Sí, mucho de cuanto hay en mí y hago yo, lo siento y querría a veces hacerlo ella. Pero sabe dominarse y dominarlo. La enseñaron y aprendió. Ella es "por fuera" como la hicieron los hombres. Yo, como me hizo Dios: "Eva". Sin que los hombres se tomaran la molestia de enmendarme. Ahora es cuando empiezo a comprender algo. Y se lo debo a Elena. No sé si esto ha de hacerme más feliz... (...)

p. 72

En Alidra hay coherencia entre el pensamiento y la acción. No existe en ella lucha interior, algo que sospecha que le llegará con la "socialización" que le trae Elena. De todos modos la acepta, pues es la única forma de no quedar "al margen".

A diferencia de Alidra, Elena es un ser complejo, aún para sí misma. A ser honesta la mueve su fe religiosa, pero si dejara de serlo en un momento de pasión, cree que debería ser aceptada su debilidad de la misma forma que se acepta la de los hombres. La discriminación que nace de la doble moral le resulta

repugnante, pero no hace nada por combatirla, ya que es un valor social y ella sólo se siente engranaje de la sociedad. Por eso es Alidra, su "alter ego", quien expone su desprecio ante Tomás, cuando éste intenta seducir a la muchacha. Lo que el hombre juzgó como valor fundamental en el momento de analizar la conducta de Elena también debería serlo para su propia actuación:

ALIDRA: (...) Usted no lo ha sido tanto para resistir a la mía (seducción) ¿Por qué? Y eso que no he puesto nada de mi parte... Menos mal que Elena no le habría de creer. Ella sabe que cuando se debe resistir... Claro que eso, según algunas teorías, se queda para nosotras... ¿No es así? Para las pobrecitas mujeres... ¿Ea ese su criterio moral?... (Irónica)
(...)

TOMÁS: ¡Te aniquilaría, mujer!

ALIDRA: Ya lo sé; porque te venzo.

p. 73

Alidra quiere a Elena y la comprende. Sabe que, a pesar de su rechazo de lo convencional, los principios religiosos que sustentan su ideal del deber y la fidelidad son tan firmes, que quebrarlos vulneraría su esencia y la destruiría. Por eso ella toma el lugar de la mujer frente a la pasión de Leoncio. Es un favor que le hace a la amiga, para que pueda seguir siendo lo que debe. Una vez consumado el hecho, no le da más trascendencia. Pero para Elena la vida cambia. De una forma oscura es responsable, ya que Alidra tomó "su" lugar.

ELENA: Sí... Ese hijo que puede venir a la vida es mío... Quiero cuidarle desde su primer latir y ya en la persona de su madre... ¿No comprendes? ¡Es el hijo que, a gritos, mis entrañas no fecundadas, te hubieran pedido en limosna de cariño!... (...) Ese es mi hijo... El que va a nacer del inconsciente instinto

de una alocada criatura encontrada al azar y de la incontinencia exacerbada de un hombre que amé, si no del todo malvado, aturdido siempre... ¡Ah, pero -con remordimiento he de confesarlo- ese hijo nace también de la conciencia mía!...

LEONCIO: ¿Cómo?... No entiendo.

ELENA: Vas a entenderlo... Es el hijo de mi espiritu consciente, despierto, tremante de celos y de doloroso placer, mientras su concepción forzada se labraba... ¡Ni por un instante pudo hallarse ausente mi alma de vosotros en aquel momento de estupor para mí!... ¡Yo era la conciencia que os guiaba! Yo la forjadora subconsciente de aquella trama, yo la causante del "hecho", cuyo resultado tenía previsto... (...)

p. 84

Complicado el hilo del pensamiento de Elena. Leoncio la ha estado acosando durante todos los actos. Ella se ve fuertemente atraída por él y es por eso que Alidra se ofrece al cambio, porque comprende que va a ceder pero que después no se lo perdonará a sí misma. Ahora bien, lo que la mujer buscaba en Leoncio, inconscientemente, era un hijo. Será suyo aunque nazca de la muchacha porque ella es la causa de su concepción; moralmente es responsable, ha manejado el destino. Esa criatura la compensará de sus otras frustraciones. No sabemos si Alidra volverá y Elena verá cumplidos sus deseos, porque también la muchacha es un ser ricamente ambiguo.

Como ocurría con la idea de la inmoralidad que entrañaba convivir con un hombre al que no se quería, es interesante la razón que da Elena a Leoncio por haber rechazado su amor y aceptado que otra la sustituyera:

LEONCIO: (Con frenesí) ¡Me amabas, Elena! ¿Ves cómo me amabas? ¡Cobarde!

ELENA: (Con rebeldía) ¡Cobarde, no; honrada al modo que vosotros mismos habéis hecho a las que lo son o

queremos parecerlo!

p. 85

Probablemente sea ésta una de las obras que plantea en forma menos convencional el tema del honor y la doble moral. No se ha quedado en el esquema de la mujer de convicciones monolíticas que jamás duda. La protagonista tiene claras sus ideas religiosas, pero rechaza mucho de lo que, por ser producto social, le parece hipócrita o arbitrario. De todos modos, se siente débil frente al cuñado y reconoce que salva su propia imagen de mujer honrada, más que por su fuerza, por ayuda externa. Si recobra su entereza es porque rompe el hechizo que Leoncio producía en ella al cambiar su foco de interés al posible hijo compensador. Esto resulta coherente, porque desde la exposición inicial se presenta su deseo de ser madre, deseo que cínicamente Leoncio se ofrece a cumplir.

La polisemia del título -Al margen de la ciudad-, apunta a la faceta crítica de lo social. No sólo se está afuera física sino también psíquicamente. Por un lado esto permite la eclosión de pasiones que dentro de un ámbito socialmente controlado resultarían repugnantes (Leoncio acosa a la mujer de su hermano, pero Leoncio es un rebelde), o de costumbres no aceptadas por la cultura (A Alidra le encanta estar desnuda, pero Alidra es una marginada). Por otro, desde afuera y con la perspectiva que da la distancia, Elena puede juzgarse como el producto de una sociedad cuyas normas, dadas por varones, no se adecuan a su ser, pero que no tiene más remedio que soportar si no quiere ser excluida.

Los dos personajes femeninos están bien delineados, a pesar de tener mucho de juego dialéctico.

Estructuralmente las fases de equilibrio-desequilibrio-nuevo

equilibrio, se dan sobre todo en el conflictivo mundo de Elena. El desequilibrio comienza con la aparición de Alidra, cuya conducta obliga a la protagonista a cuestionarse su propia vida.

Como novedad consignamos que la autora, en una acotación a la escena en que Alidra seduce a Leoncio, sugiere la conveniencia de que la actriz salga desnuda y con el cuerpo mojado:

Sila comprensión artística y cultural del público lo concediera, el ideal del escritor-artista sería que Alidra saliese desnuda a escena, salpicado su cuerpo por el agua (...)(30)

Las acotaciones de Divinas palabras presentan a la protagonista desnuda, pero parecen hechas más para la lectura que para la puesta en escena. También en El hombre dashabitado, la Tentación debería aparecer desnuda, pero como se sugiere una profunda oscuridad para esa escena, el público se entera realmente por las palabras del actor que la acompaña. No hemos encontrado otro desnudo entre las obras escritas en esos momentos. Halma Angélico, al recomendar el de Alidra, parte de la coherencia interna de la escena y el personaje; pero como lo ve impracticable, da otra alternativa para la puesta en escena que no quebrantaba las reglas del decoro imperantes en la época. (31)

- MILLÁN ASTAY, Pilar

Los amores de la Nati; sainete en tres actos (32)

Nati es una madrileña pobre, bonita, trabajadora y enormemente generosa. Está enamorada de Guillermo, pensionista de su tía, que estudia para abogado. En el mismo edificio viven varias muchachitas humildes y luchadoras. También don Licurgo, un caballero venido a menos, de gran sensatez.

Raimunda, la tía, quiere que Nati acepte a don Baldomero,

un viejo rico del que espera una buena recompensa, pero no consigue convencerla.

Guillermo y Nati se ponen de novios. Ella trata de mejorar sus ingresos y a pesar de que su tía no la ayuda, logra mantener la casa y hasta incrementar el sueldo de su novio sin que él se entere.

Llega un familiar del muchacho a buscarlo porque la madre es tá grave. Él se va con la promesa de escribir.

Pasa el tiempo y no llegan noticias. Decepcionada, Nati acoe de a casarse con don Baldomero. Lo hace para socorrer con su di nero a quien lo necesite.

Inesperadamente regresa Guillermo; la muchacha no recibía sus cartas porque Raimunda las interceptaba.

Nati pretende ser fiel a la palabra dada a don Baldomero, pe ro ante el desprecio que él le hace, rompe el compromiso y re gresa con Guillermo.

La protagonista, tipo de muchacha pobre, poco instruida, pero de gran voluntad y honradez logra fácilmente la adhesión del público. Forma contraste con sus tíos egoístas y malvados.

En la lucha por la vida se encuentra favorecida por la belleza y la simpatía, que atraen a los hombres pero le causan problemas con las mujeres. Por eso ha tenido que abandonar su puesto en una zapatería, ya que la encargada le hacía la vida imposible:

VISITA: ¡La cosa está más clara que la luz del mediodía: esa encargada te apuró la paciencia para que hicieras lo que hiciste! Vales tú mucho para estar en colectividad femenina. Donde entres te pasará lo mismo siempre. Conozco el caso. ¡A mí las compañeras me odian! En cambio, los ayudas de cámara y los mozos de comedor son puros caramelos.

Visita presenta como verdad inquebrantable el lugar común de los celos y envidias entre mujeres. Por cierto que la protagonista no sufre los efectos de ningún rasgo negativo. Continuamente se resaltan las dos virtudes que la distinguen: la honestidad y la generosidad. El carácter vivo, que la lleva a decisiones poco meditadas y a algunas peleas con las vecinas, es inseparable de la madrileña de clase baja y se considera necesario para sobrevivir en un ambiente algo hostil.

La tía es un estereotipo de la mujer ambiciosa que no repara en medios para conseguir lo que quiere. Está presentada como antagonista de Nati y las dos en perpetuo contrapunto:

RAIMUNDA: ¡Tú eres una pobre ilusa y sólo los palos que te va a dar la experiencia te harán entrar en vereda!

NATI: ¡Que me deje usté! en paz, he dicho! Yo soy como soy, y no por sus desinteresados consejos voy a variar el rumbo de mi vida, señora.

p. 17

Para Raimunda, el modelo de mujer triunfadora es una cortesana a la que había servido en su juventud; así se lo comenta a Pamplinas, un humilde y abnegado muchacho que ama a Nati sin esperanzas:

RAIMUNDA: Tú eres un pobre pardillo con ideas de caballero de la mesa redonda. ¡Si hubieras estao en París como estuve yo cuando fui de dama de compañía de Rosaura la Segoviana!...

PAMPLINAS: ¡Buen punto!

RAIMUNDA: Una muchacha practiquísima, que después de hincharse a ganar dinero con los franceses, es hoy una excelentísima señora porque contrajo matrimonio canónico con un ex-senador del antiguo régimen.

PAMPLINAS: La Rosaura siempre fue una intriganta.

RAIMUNDA: ¡Ríete de cuentos! Después de la postguerra eso se llama una mujer moderna.

p. 22

Para Raimunda, cuyos paradigmas son el éxito social y la riqueza, la elección de Nati, basada en los sentimientos, es un error. En lo único en que coinciden las dos es en el temor de que Guillermo, al ser de clase alta, no se case con una muchacha humilde.

NATI: (Le abraza) ¡Ay, Visita de mi alma, si me veo en la Vicaría con él, tienen que sacarme de la parroquia en parihuelas! (...)

p. 34

Sin embargo Nati es mucho más fuerte y valiosa que su novio. Tiene espíritu de lucha, algo de lo que él carece por completo. Hasta llega a doblarle el sueldo sin que él lo sepa, para reforzarle la confianza en sí mismo. Refuerzo que por cierto, ella no necesita:

NATI:(...) Mire, ahí tiene los veinte duros pa la primera quincena. Explíqueme bien al señor Corredoira que yo le daré cien pesetas mensuales de mi bolsillo particular, y pídale, por su bendita madre, que no se le escape contarle esta conversación a Guillermo, por que como es tan digno, se enfadaría mucho.

p. 42

Cuando Guillermo se va y Nati pierde la esperanza de que regrese, acepta a don Baldomero. Con su dinero piensa hacer obras de caridad:

NATI: (a su tía) ¿Pero usted no sabe que si me caso con quien me caso es por darme el gustazo de emborracharme haciendo caridades? ¡Pa lucir cuatro pingos y cuatro pedruscos no merecía la pena de sacrificarse! (...)

p. 51

A pesar de la vuelta de Guillermo y de haberse aclarado todo

con el descubrimiento de las trampas de Raimunda, Nati persiste en su idea de casarse con don Baldomero porque lo considera un deber. Sólo la mezquindad del viejo la hace cambiar de opinión:

NATI: ¡Este es el cheque de las doscientas mil pesetas! ¡Mi dote! (Lo rompe) ¡Y ahí tienes tus caca-readas alhajas, pa que se las regales a otra! (Se quita la pulsera y la tira) ¡Yo acababa de rechazar, por cumplir mi palabra, un cariño que me llena toda! Yo estaba dispuesta a sufrirte la vida entera por agradecimiento na más, ¡pero ahora soy libre, porque con tu bajeza al echármelo en cara, me abriste la puerta de tu lujosa jaula, que desprecio! ¡Quédate con ella, con tus millones, mientras que yo me voy detrás de un amor que no hay oro en el mundo con que pagarlo!

p. 60

Como vemos, el planteamiento es simple y los personajes se dividen en buenos y malos. Raimunda es siempre mala; Pamplinas, que ama a Nati sin esperanzas, siempre fiel y generoso. Nadie sufre modificaciones de orden moral y si alguno, como Guillermo parece cambiar de actitud -abandono de su novia-, es sólo una interpretación equivocada, necesaria para que el conflicto se produzca y que se disipará en el final feliz previsto para este género.

Si bien el hilo conductor es Nati y su historia, lo que enriquece a la obra es el cúmulo de peripecias que aportan los personajes secundarios, sobre todo las muchachas madrileñas, que forman una unidad en sí y cuyos diálogos chispeantes son los que entroncan con el sainete tradicional.

Por momentos aparece una ligera crítica social.

El que los personajes sean esquemáticos nace de una necesidad funcional, pues son diecisiete. De esta manera, el público

los capta inmediatamente y puede predecir su comportamiento. Al no tener que interpretarlos, seguirá más cómodamente las peripecias con que se adorna la acción o los sabrosos diálogos populares, lo mejor de la obra. Todo forma parte de la convención del género y permite dibujar un fresco social.

- La mercería de la Dalia Roja; comedia asainetada en tres actos. (33)

El marido de Alicia, marquesa de San Clodio, la ha arruinado y abandonado. Ella vive con un nombre falso, ayudada por Ramón y Manuela, anticuarios.

Cambia de barrio y con el dinero que le queda de la venta de los últimos muebles compra la mercería de la Dalia Roja.

Pronto se hace querer por su caridad y su deseo de educar a las niñas de la zona.

Conoce a un joven médico, Rafael, y los dos se enamoran. Alicia, ahora Mari Carmen, lo rechaza sistemáticamente, hasta que no le queda más remedio que confesarle que es casada. Existe el divorcio, pero ella, como católica no puede aceptar un nuevo matrimonio. Rafael marcha a Alemania.

Aparece el marido a pedir dinero, Ramón se lo da con mucho sacrificio.

Regresa Rafael; Alicia se da cuenta de que no lo puede olvidar. Susanita, la fiel doncella, sugiere anular el matrimonio, pero su ama reconoce que sería un fraude.

Por fin, Alicia decide vender el comercio para huir del marido y también de Rafael, pues está decidida a ser fiel a sus convicciones.

Es evidente que la comedia se construyó como portavoz de la

tesis católica sobre el divorcio: la separación es aceptada, pero no un nuevo matrimonio. La expone la protagonista en el segundo acto:

RAFAEL: (Radiante) ¡Pero la nueva ley, con los motivos que tiene, le da derecho a divorciarse y a casarse con otro!

MARÍA: A divorciarme, sí; pero a casarme con otro vi viendo mi primer marido, no, porque mis creencias no me lo permiten.(...)

p. 38

La tesis se encarna en Alicia, la esposa arruinada, que tiene que empezar a ganarse la vida, cosa que no la amilana y hasta la alegra, pues así se olvida de sus desdichas matrimoniales:

RAMÓN: ¡Déjeme acabar, señora marquesa, porque si no reviento! ¡Pensar que una dama tan buena y tan hermosa tiene que esconderse de un mundo en el que debía brillar por sus virtudes y por los escudos de sus antepasados!

ALICIA: Pero el presente, Ramón, sirve para engrandecernos por nuestros méritos.

p. 20

El conflicto surge cuando Alicia-Mari Carmen conoce a Rafael y se enamoran. Él es todo lo contrario al perverso esposo. Una nueva oportunidad que se le brinda, pero que ella rechazará.

Y aquí tendría que terminar la comedia, puesto que no hay salida; sin embargo la autora la alarga un acto más.

Los fieles amigos que han apelado a todos los medios para arreglar la vida de Alicia, incluso a un hechizo que garantiza ba la muerte del marido, encuentran la solución en la anulación. Pero no tiene la protagonista conciencia para aceptar turbias componendas; sabe que no hay motivos para una anulación -mientras sí los hay para un divorcio- y no desea fraguarlos, con lo que el problema permanece insoluble:

RAFAEL: ¡Y eres tú la que dices que me amas!

MARÍA: ¡Con toda mi alma; pero unas creencias inculcadas desde hace siglos no se pueden borrar de dos plumadas!

RAFAEL: ¡Entonces nuestra separación será eterna!

MARÍA: Hasta que Dios disponga otra cosa, sí.

p. 64

La obra es un alegato y fue juzgada casi exclusivamente por su ideología, como por ejemplo en la crítica de Díez Canedo. (34) Incluso en la reseña de estreno que da el ABC, se comenta la ruidosa reacción del público:

No era preciso, pues, ahondar en este postulado (por el divorcio), y ello produjo cierto barullo entre los simpatizantes y disconformes con la tesis de la comedia, ligera borrasca que serenaron los aplausos. (35)

El error está en la insistencia. El tercer acto, como había mos dicho, sólo se justifica como explicación de lo que debe y no debe ser una anulación de matrimonio.

Desde otro enfoque, el tema podría haber dado como resultado un drama en el que la protagonista sostuviera una encarnizada lucha interior entre la pasión y la fe. No es este el caso de Alicia. No duda jamás, su vida está signada por el cumplimiento del deber. Algo que llena de admiración a Rafael:

RAFAEL: ¡La mujer más sublime del mundo!

MARÍA: No hago más que cumplir con mi deber, como muchas harían en mi caso.

p. 60

El mismo deber que la aparta de su enamorado, la lleva a promover la educación de las humildes chiquillas del barrio, pues el mundo se está transformando y la mujer debe saber defenderse sola:

MARÍA: Hoy día no puede la mujer carecer de la instrucción necesaria para hacer frente a la vida.(...)

p. 58

La comedia es lenta. Lo mejor de ella son los personajes secundarios, ágiles y ocurrentes. Ellos dan colorido a una obra que de otro modo hubiera sido monocroma. Un ejemplo puede ser Susana, la antigua doncella, que sigue fielmente a la noble arruinada. Alicia quiere casarla con Belisario:

MARÍA: Es un excelente muchacho

SUSANA: Un pan bendito; pero a mí me gustan de más bríos, de esos que tienen el alma muy templá para poder luchar frente a frente.

MARÍA: ¡Pero si eres toda corazón! ¿Por qué te las echas de feroche?

SUSANA: Dejaría de ser madrileña si no fuera así, señora marquesa (...)

p. 56

Susana repite el tipo de muchacha brava, generosa y ocurrente que tanto utiliza Millán Astray y que era la esencia de Los amores de la Nati.

Si aplicamos las fases estructurales dadas para la comedia (equilibrio-desequilibrio-equilibrio) vemos que la tercera no tiene correspondencia. No hay final feliz, ni siquiera final; tampoco linealidad, no se avanza de un punto a otro, sólo una idea centrípeta en la que convergen las demás.

- La casa de la bruja: comedia popular melodramática (36)

Candelas es la bruja del barrio. Simona y Blasito, dos chicos abandonados, la ayudan en su oficio. Como pasan muchas penurias, deciden huir. Miguel los lleva a casa de Salomón, un prestamista, que necesita criada.

Al irse de la casa de Candelas, Simona se había llevado una medalla que la bruja guardaba con sumo cuidado. Por esta razón buscan a los fugados, los encuentran y raptan a Blasito. La muchacha decide rescatarlo a pesar de los ruegos de Miguel que la ama y no quiere verla en peligro.

Florencia, una dama rica, busca a una hija que había abandonado. La bruja y sus cómplices quieren hacer pasar a Simona por la niña. La medalla es la prueba. A pesar de que este engaño es el modo de salir de un mundo sórdido, la chica confiesa la verdad. En agradecimiento, Florencia se hace cargo de Blasito y de ella.

El personaje principal, Simona, es una vez más el tipo preferido de la autora: muchacha pobre, valiente, luchadora y de firmes virtudes morales. Por lo general es más valiosa que los personajes masculinos que la rodean. En este caso, Blasillo la admira y la envidia:

BLASILLO: ¡Quién fuera como la Simona! ¡Me da una rabia ser tan cobarde! Tan gallina...

p. 14

En su afán protector, Simona llega a ponerse en peligro por defender al chico. Y por cumplir con su deber sacrifica el recién nacido amor entre ella y Miguel:

SIMONA: ¡Suelta! ¡Si me llama madre, cómo voy a con sentir que me lo roben! Tú déjame marchar, que si tan to me quieres, ya dará conmigo, aunque me escondan bajo tierra...

p. 47

Simona es fuerte para trabajar y defenderse, pero reconoce su inferioridad por falta de instrucción:

MIGUEL: (...) Y te ayudaré a trabajar para que no te canses.

SIMONA: No hace falta, tengo guenos puños. Lo que quiero es que me enseñes a escribir.

(...)

SIMONA: ¡Nadie se ocupó de instruirme! Siempre tra bajando, y tengo más ganas de saber...

p. 23

Simona da un valor preponderante al concepto del honor. Re chaza una oportunidad de mejorar pues teme comprometer su bue na fama:

SIMONA: (Le tapa la boca a Miguel) ¡Alto ahí! Pien sa bien en lo que me vas a decir, porque si es algo de novios ya no voy a tu casa. ¡Pobre como una rata, pero honrada, como la que más lo sea en el mundo! ¡Cuidado!

p. 23

La misma honradez hace que, aún con riesgo de su vida, de-
nuncie la superchería que Candelas y sus secuaces preparan
para hacerla pasar por hija de Florencia:

SIMONA: (Se separa) ¡Yo no quiero engañarla como pretende esta canalla, señora! Su hija murió hace años y se llamaba Ana María. Yo soy una desgraciada incluso, pero con unos sentimientos muy nobles dentro del corazón (...)

p. 61

La acción está dispuesta para mostrar el honor, la sinceridad y el valor de Simona, por lo tanto no es necesario que ella diga lo que es evidente. Resulta redundante, como otros elementos de la intriga. Pero esto, como cargar las tintas en la maldad de los personajes de signo negativo, es propio del matiz me lodramático que se ha querido dar a la comedia. También, la abundancia de elementos folletinescos: raptos, secretos, hijos

abandonados, madres que los buscan...

Los toques humorísticos están dados por el trato de la bruja con los clientes:

CANDELAS: ¡Eh! Caballero, haga el favor de pagar dos pesetas. Yo no pierdo mis horas en balde.

JULIO: ¡Pero si no me ha dado usted ningún remedio para mi mal!

CANDELAS: ¡Qué pesado es tratar con hombres en esta profesión! Tome esta piedrecita, que es del sepulcro de Tutancamen, y pásesela a esa mujer por detrás de las orejas y ya me dirá después el resultado.

JULIO: Pues una bofetá de primera. ¡Como le voy a tocar las orejas si me niega hasta el saludo!

pp. 9-10

La finalidad de La casa de la bruja es entretener, a la vez que reafirmar la noción de que el bien triunfa sobre el mal, aunque en este caso no como consecuencia lógica sino casi como milagro.

- Las tres Marías; comedia asainetada en tres actos (37)

Tres hermanas, María Josefa, María de la O y María de la Cabeza, viven pendientes de Rosalinda, a quien habían recogido al nacer y que criaron como una nieta.

Un día se desmaya el Duque de Esquivel en la calle y lo llevan a la casa de las tres Marías. Es un hombre hosco y orgulloso que se encariña con Rosalinda. Esto preocupa a las mujeres porque han reconocido en él al verdadero abuelo de la niña.

Años atrás, un sirviente del duque había ido a buscar a María de la O para que ejerciera su oficio de partera. Ella había atendido a la hija del noble. Éste le pidió que abandonara a la niña en la inclusa. La mujer se había quedado con ella.

Por fin el duque descubre la verdad. Su hija ha muerto y quiere recobrar a su nieta. Las tres Marías terminan por sacrificarse para que Rosalinda tenga una vida mejor, pero ella no accede a dejarlas. Con buena voluntad, llegan a un arreglo.

Al duque no le gusta el muchacho del que Rosalinda está enamorada porque es pobre, pero la chica se rebela y no transige; ella no va a repetir la historia de su madre.

Si bien la intriga se desenvuelve en torno a Rosalinda y la lucha de su abuelo y las tres Marías por conservarla, son estos tres últimos personajes, como personalidades individuales y como bloque los que provocan una corriente de simpatía y logran la adhesión del público.

María Josefa, apodada Malasaña, encarna nuevamente a la mujer de armas tomar, capaz de la lucha más encarnizada para conseguir sus objetivos y también capaz de los mayores renunciamentos. De las otras dos hermanas, la más desdibujada es María de la O. María de la Cabeza, con su ilusión de casarse a pesar de sus años, forma digno contrapunto con la hermana mayor. Un ejemplo es el siguiente diálogo, motivado por la aparición de un nuevo pretendiente:

CABEZA: ¡Si tienes una fama de fiera en todo el barrio que no hay quien se atreva a entrar por esa puerta! A Rodaballo le pegaste con la badilla del brasero y le hiciste un chichón como el puño.

JOSEFA: Porque me enteré que era casado.

CABEZA: ¿Y también tenía esposa Porquerizo para que le arrearas de puntapiés en las espinillas aquella tarde que jugábamos al julepe en el comedor?

JOSEFA: Yo se los arreaba al gato que me andaba en los pies debajo de la mesa. Si resultaron las espinillas de tu novio yo no tuve la culpa. Que se estuviera quieto o que no equivocara el camino.

CABEZA: ¡Cualquiera se casa a tu lado! ¡Claro, como

tú te quedaste viuda y no volviste a encontrar árbol donde ahorcarte!...

JOSEFA: ¡Yo no me volví a casar por corazón, porque le juré a mi Cayetano, que en gloria esté, que no sería más de ningún hombre, y lo he cumplido!

CABEZA: Eso lo dicen todas las viudas que no enganchan por segunda vez.

pp.17-18

María Josefa le echa en cara a su hermana su afición a la be
bida:

JOSEFA: Cuando estiró la pata tu poeta, para olvidar la pena de tu alma empinabas el codo tristemente, después, cuando te pusiste en amoríos con unos y con otros, te parecía mucha guasa lo del olvido con el mo no y te empezó a doler el cuerpo. Di sencillamente que te gusta el trinquis y no nos vengas con camelos dolientes.

p. 22

No es María Josefa la única brava de la comedia. Chufa, la criadita, parece haber tomado modelo de su ama:

JOSEFA: ¡Y a ti! ¡Y a ti, que ya vas siendo una moza, y cuanto más creces eres más tarasca, y las mujeres tienen que ser honestas y obedientes, como lo éramos nosotras las del siglo pasado, que no levantábamos los ojos del suelo ni la voz delante de las personas de respeto!

CHUFA: Pues cuentan que cuando usted en la fábrica sacaba la navaja de la liga corrían los capataces y hasta los guindillas, que eran los guardias de Asalto de entonces.

JOSEFA: Eso es muy distinto, deslenguada; defendía mis derechos y los de mis compañeras, porque querían que hiciéramos labor fuera de nuestras horas de trabajo. ¡Pero al llegar a casa, delante de mis padres, era una malva! Y ahora, por faltarme al respeto, esta tarde te quedas castigada en casa. ¡No hay paseo!

CHUFA: ¡Que esta tarde salgo yo de paseo es prehistórico, maestra!

JOSEFA: ¿Pero tú te atreves a levantar el gallo a la Malasaña, pispajo, insolente?

CHUFA: ¡Yo defiando mi derecho de las horas de libertad después de mi trabajo! ¡En cuanto friegue y limpie la cocina me largo al cine con mi novio!...

p. 73

Los diálogos de Rosalinda con su amiga Marta también se presentan como disputa, pero no resultan pintorescos como los anteriores. Son sólo vehículo para mostrar dos concepciones de la juventud del momento.

En esta comedia se repite la idea de que la educación es imprescindible para la mujer moderna. Por eso Rosalinda debe tener una carrera; ella le aportará independencia económica y hasta libertad a la hora de elegir marido. A la chica no le importa que su novio no pueda mantenerla, con su propio trabajo saldrán adelante:

ROSALINDA: ¡Es un gran artista!

MARÍA DE LA O: Déjate de ilusiones, hija mía. Con fantasías en estos tiempos no se come.

ROSALINDA: Ya voy a estudiar yo una carrera, porque me quiero casar por amor y no por conveniencia.

MARÍA DE LA O: ¡Casarte para trabajar! Tú mereces mucho más que eso.

p. 14

De todos modos, María de la O trabajó siempre y está de acuerdo con sus hermanas en preparar a la muchacha lo mejor posible para ganarse la vida. El duque no participa del entusiasmo de las tres mujeres. Él defiende la imagen de la niña tradicional:

CABEZA: (Con orgullo) El próximo curso empezará a prepararse para la carrera de Medicina.

DUQUE: ¡Qué disparate!

CABEZA: (Aparte) (¡No doy una!)

DUQUE: Convertir a las mujeres en eruditas antipáticas haciéndoles perder su feminidad; la mujer ha

nacido para cuidar sus hijos, su marido, su hogar.
¡No puedo ver a las mujeres sabias!

(...)

JOSEFA: Los que tienen millones miran las cosas de distinto modo. Las que sólo les dejamos a los hijos toda la calle pa correr pensamos de manera más práctica.

DUQUE: Pero hay oficios propios de la mujer.

JOSEFA: Que los matan las máquinas que inventan los hombres, y como para sanar enfermos no hay más inventor que Dios, y ese no necesita inventar más, médica haremos a la chica, porque enfermos en este mundo siempre habrá.

DUQUE: ¡Qué lástima que una criatura tan linda la conviertan ustedes en una insoportable bachillera!

CABEZA: Nosotras, no, señor. Los palos que viene arreando la vida.

JOSEFA: ¿Y porque sepa ganarse el pan honradamente es insoportable y antipática nuestra Rosalinda? ¡Amos que parece mentira, señor duque, que una persona de sus alcances y tan principal diga esos disparates!

pp. 58-59

Rosalinda es presentada como una niña dulce y romántica, pero sabe lo que quiere y a su modo, poco estridente, defiende su derecho a elegir la forma de vida y el compañero:

ROSALINDA: ¡Abuelo!, repetirse por segunda vez la historia de mi pobre madre, ¡no! Yo me casaré con el hombre que amo, porque sobre todos los honores y riquezas para mí está el cariño, que es la única felicidad que hay en la tierra.

p. 93

En esta obra vuelve a repetirse el caso de la hija abandonada y su posterior reconocimiento. Tampoco es novedad la defensa de los derechos a la educación y al trabajo por parte de la mujer, ni el plano sainetesco de personajes madrileños y diálogos bien logrados; todos estos elementos son constantes en la

trayectoria de Millán Astray.

Estructuralmente la comedia sigue las secuencias de equilibrio-desequilibrio-equilibrio. Encontramos un mundo en orden, el de las tres Marías y Rosalinda, hace irrupción el desorden con el duque y su reconocimiento de la nieta, renace el orden con las renunciaciones del hombre y las mujeres por amor a la chica, lo que permitirá a todos vivir en paz.

De las otras tres obras estrenadas en este período, no hemos conseguido texto publicado ni libreto. El tema puede ser reconstruido por las críticas de la época.

- Las andanzas de Ginesillo; tres estampas de sainete

En la autocrítica del ABC, la autora adelanta que la obra presenta tres momentos en la vida del personaje: juventud, 1868; madurez, enero de 1874 y vejez, mayo de 1931. Estas fechas posibilitan las sátiras políticas y de costumbres. (38)

- Ruth; drama en tres actos y un cuadro, según la autocrítica del mismo periódico. (39)

Toma como modelo al personaje bíblico y encarna sus virtudes en una muchacha del día.

Muchos de los elementos ya habían aparecido en Ruth, la israelita, de 1923. Está modificado sobre todo el final.

- La chica de la pensión; sainete en tres actos.

Díez Canedo, en su columna crítica, da algunos de los núcleos fundamentales que formarían su argumento: Pitaca, la protagonista es la criada de una pensión. Por efecto de una enfermedad, de la que luego logra curarse, sufre unos accesos durante los cuales hace disparates y dice tonterías. Inesperadamente se entera de la muerte de su padre, un inventor italiano que la

había abandonado. La chica hereda una gran fortuna y esto cambia fundamentalmente su situación. (40)

- RAS, Matilde

- El amo; drama en un acto. (41)

Fausto y Casilda forman un matrimonio mal avenido. Ella es muy avara. Tienen como peón a Leandro, un sobrino, sin paga y como criada a Isabel, a quien explotan. Leandro e Isabel se quieren, pero no tienen medios para sobrevivir solos.

El padre de la muchacha queda sin trabajo. Isabel le pide a Casilda un puesto para el hombre y un lugar en la casa para el hermanito, aunque ella quede sin salario. La mujer se lo niega. Fausto, que se entera, accede, pero porque pretende los favores de la chica. Isabel se rebela. También Leandro, que sale en su defensa. Los dos se marchan juntos.

Casilda e Isabel aparecen como tipos antagónicos: la primera, autoritaria y egoísta; la segunda, humilde y sacrificada. Sin embargo, la chica se da cuenta del poder que tiene en sus manos, pues el amo la desea. De todos modos, su honestidad le hace abandonar la casa.

A pesar de la brevedad, la obra tiene movimiento, se manifiesta en el progresivo acoso de Isabel por parte de los amos, que culmina con su estallido. Hay un fondo de crítica social.

- El taller de Pierrot; farsa en un acto. (42)

Pierrot es escultor. Margot lo ama y protege, pero es dejada de lado cuando cobra vida una bellísima estatua de Colombina, de la que se enamora su autor.

Llega Arlequín al taller, conquista a Colombina y se la lleva, burlándose de Pierrot. En su derrota, el artista considera

la fidelidad de Margot. La hora de la venganza llega para Pierrrot cuando se entera de que Colombina ha recobrado su forma de estatua.

Dado el tema de la obrita, todos los personajes no son más que estereotipos.

- VALDERRAMA, Pilar

- El tercer mundo: poema dramático, los dos primeros actos en prosa y el tercero en verso; cinco cuadros. (43)

José Miguel es un escritor de fama. Vive con Marta, su mujer, a quien posterga por su trabajo.

Un día es atropellado un hombre a la puerta de su casa. El herido es Héctor Malvazzi, amante de Marta. Su presencia es causa de permanente zozobra para la mujer. José Miguel, que lo cuida por las noches, le escucha murmurar el nombre de su esposa. Sospecha, pero deja que sigan los acontecimientos, pues pueden servirle como argumento para alguna obra.

Durante la convalecencia, el marido sorprende a los amantes. Como castigo, les impone buscar un final original a ese drama de honor, sin muertes y sin dejar mal parada la figura del esposo. Además, el final deberá ser en verso.

En el último acto, Marta dialoga con varios personajes: un ciego y una niña; dos enamorados, un monje y por fin con Héctor. Éste le dice que su amor sólo puede existir en el tercer mundo, que no es el de la realidad ni el de la ensoñación, sino el de la voluntad. Luego de esta visión, Marta se acuesta en un diván y se duerme; José Miguel, que está vigilando, alza la manta y encuentra que ha desaparecido. Queda sumido en reflexiones sobre la realidad y la fantasía.

José María Moreiro, en su libro sobre Guiomar -Pilar de Valderrama- y su relación con Antonio Machado, afirma que en El tercer mundo se trasluce la filosofía del autor de Abel Martín. La obra sería, por lo tanto, a la vez un homenaje y una forma de inmortalizarlo. (44)

En cuanto a los personajes, Marta encarna a la típica mujer que cae en el adulterio por abandono del marido y por propio aburrimiento. Los oriados la compadecen, pues ni siquiera tiene hijos que pudieran compensar su soledad. Más interesante resulta José Miguel, el retorcido esposo que obliga a los amantes a encontrar un final nuevo para el trillado tema del honor. Sin embargo, una parte de la obra escapa a la comprensión del espectador. Mucho se debe a que más que personajes hay ideas encarnadas. Coincidimos con Juan O. Valencia en que la carga filosófica pesa demasiado sobre la obra y la oscurece:

Los personajes-tesis Marta, José Miguel, Héctor y el doctor Roig son seres etéreos, sin raíces en el mundo de la realidad cotidiana. Juana, Lucía y Pedro, personajes secundarios, actúan como el polo opuesto, o sea de acuerdo con la "realidad" y son ellos los que analizan (Lucía en particular) a sus patrones y nos permiten verlos en su vida conductual. También los personajes-motivos del tercer acto, el ciego, la niña y el monje, vienen a reforzar el aspecto escapista de Marta y contribuyen a dar el tono tenue, casi fantasmal, al mundo psíquico de los actores. (45)

El tercer acto es a la vez final del drama y el final exigido a los amantes por José Miguel para su propia obra; un complicado caso de teatro dentro del teatro. El cambio de prosa a verso y la introducción de los fantasmagóricos personajes, extraños símbolos, colaboran para crear un ambiente irreal en el que se pierden los límites entre lo soñado y lo vivido. Pero

se sacrifica la comprensión al pasar de una concepción realista a una simbólica y creemos que esto puede provocar problemas de recepción. Tampoco es convincente la exposición del citado tercer mundo y esta dificultad ensombrece la interpretación general. La propuesta es innovadora y original, pero, a nuestro juicio, no llega a plasmarse.

- BLASCO, Sofía; brevemente y a modo de anexo, agregamos las líneas argumentales de sus obras.

- Una tarde a modas; comedia en tres actos.

Presenta las desavenencias de un matrimonio. Al fin son superadas y la comedia termina con el renovado amor de los esposos. (46)

- Redención; comedia en tres actos.

En la autocritica del ABC, la autora declara que esta obra difiere de su anterior producción. En ella predominan las ideas de justicia. Totalmente alejada del mundo frívolo, la comedia está ambientada en el mundo vasco, marcado por el trabajo y la lucha. (47)

Como hemos podido observar por las obras comentadas, la temática femenina no difiere, en líneas generales de la de sus colegas masculinos. Es fácil, por lo tanto, que pasen inadvertidas entre la multitud de obras del período. Sin embargo se aprecian sutiles matices.

Las principales ideas pueden esquematizarse así:

- El matrimonio es una aspiración natural ~~-Los amores de la Nati, Las tres Marías, Tal para cual-~~, no siempre una solución y menos fuente de dicha ~~-Marquesa de Cairan, La~~

mercería de la Dalia Roja, Al margen de la ciudad, El amo, El tercer mundo-.

- Los hijos son compensadores de muchas frustraciones - El tercer mundo, Marquesa de Cairsan, Al margen de la ciudad, Las tres Marías-. No necesariamente tienen que ser propios.

- El varón es el principal culpable del adulterio femenino, por sus infidelidades y el abandono en el que deja a la esposa. la vida vacía de intereses ajenos al matrimonio también contribuye. -Al margen de la ciudad, El tercer mundo-.

- Se quita fuerza al concepto tradicional de honra. La mujer "deshonrada", no sólo tiene derecho a rehacer su vida -Entre la Cruz y el Diablo-, sino que sus faltas deben ser consideradas con la misma indulgencia que las del varón -Al margen de la ciudad-. Se devalúa la honra como valor social pero se la acepta como valor personal si nace de la coherencia ética del personaje -El amo, Los amores de la Nati, La casa de la bruja-.

- Se valoriza a la mujer fuerte, luchadora y de buen corazón -Las tres Marías, Los amores de la Nati, La casa de la bruja, Entre la Cruz y el Diablo-.

- Se ensalza el trabajo de la mujer como medio de realización e independencia. La educación se considera imprescindible y una carrera universitaria, deseable -La mercería de la Dalia Roja, La casa de la bruja, Las tres Marías, Al margen de la ciudad-.

- Se admira la sinceridad -Al margen de la ciudad, Los amores de la Nati, La casa de la bruja-. A través de ella se

busca interpretar la propia vida -Al margen de la ciudad-.

- El deber está por encima de todo; aún del amor -La mercería de la Dalia Roja. La casa de la bruja- o de la vida -Entre la Cruz y el Diablo-. Y el cumplimiento del deber ha sido un valor generalmente atribuido a los personajes masculinos.

- Los espacios opresivos acompañan a la mujer frustrada o a la reflexiva. En esto coinciden nuestras dramaturgas con una tendencia general del discurso femenino. Según algunos estudios, las metáforas sugeridoras de ambientes constrictivos y estáticos tienen distinto valor para obras de varones que de mujeres. (48) -El tercer mundo. Al margen de la ciudad-.

Para finalizar, recordamos que en el primer apartado de este capítulo, al referirnos a la autora y su relación con el género dramático, transcribíamos el lugar común que considera a la mujer más conservadora en ideas y menos innovadora en técnicas. Puede serlo en términos generales, pero es interesante resaltar el cuestionamiento de los valores tradicionales que, en forma poco convencional, da Al margen de la ciudad, o, para pasar a la técnica, la sugerencia de un desnudo femenino funcional que hace la misma obra. Y aunque fallidos, también son importantes los impulsos innovadores de El tercer mundo o la incorporación de técnicas escénicas extranjeras en el teatro proletario de María Teresa León.

NOTAS

- (1) SHOWALTER, Elaine; "Feminist Criticism in the Wilderness", in Writing and Sexual Difference, editado por Elizabeth Abel, The University of Chicago Press, 1982, pp. 14-15
- (2) HERMENEGILDO, Alfredo; recensión de la Historia del teatro español del S. XX, de Ruiz Ramón, Segismundo, 9-14, CSIC, Madrid, 1969-1971, p. 477
- (3) "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estreno X, nº 2, otoño de 1984, p. 13.
- (4) O'CONNOR, Patricia W.; "¿Quiénes son las dramaturgas españolas y qué han escrito?", Estreno X, nº 2, otoño de 1984, p. 9
- (5) O'CONNOR, Patricia W.; obra citada, p. 9
- (6) WANDOR, Michelene; Carry on, Understudies. Theatre and Sexual Politics, Routledge & Kegan Paul, London, 1986, (2ª edición) p. 121
- (7) ROMERO, Isabel y otras; "Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70", Actas de las IV jornadas de investigación interdisciplinaria Literatura y vida cotidiana, Seminario de estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid; Zaragoza, 1987, p. 340. Las autoras citan a Marta Traba: "Hipótesis sobre una escritura diferente", Quimera, 13, Barcelona. 1981. Ver también Biruté Cipliauskaité: "La novela femenina como autobiografía", Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 397-405, (citada a Cristina Peri Rossi)
- (8) GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan; The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination. New Haven, Yale University Press, 1979, p. 17. Citado por Gabriela Mora y Karen Van Hooft: Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, Bilingual Press, Michigan, 1982, p. 8
- (9) RESINO, Carmen; "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estreno X, nº 2, otoño 1984, p. 22
- (10) LINARES, Luisa María; "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estreno X, nº 2, otoño 1984, p. 19

- (11) BLASCO, Sofía; "Autoocrítica de Una tarde a modas", ABC, 10 de diciembre de 1931, pp. 15-16
- (12) BLASCO, Sofía; "Autoocrítica de Redención", ABC, 17 de septiembre de 1933, p. 45
- (13) MARTÍNEZ SIERRA, María; Fiesta en el Olimpo y otras diversiones menos olímpicas, Aguilar, Buenos Aires, 1960, p. 14
- (14) CASTRO, Cristóbal de; prólogo al Teatro de mujeres; tres autoras españolas, M.Aguilar editor, Madrid, 1934, p.11
- (15) BUENO, Manuel; "Teatro femenino", ABC, 7 de junio de 1934, p. 14
- (16) MARTÍN GAITE, Carmen; "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estrano X, nº 2 otoño de 1984, p. 17
- (17) O'CONNOR, Patricia W.; artículo citado, p. 10
- (18) "Guía del espectador, María Isabel", ABC, 16 de julio de 1932, p. 32
- (19) TORRES NEBRERA, Gregorio; El teatro de Rafael Albardi, Sociedad General Española de Librería S.A. Madrid, 1982, p. 154
- (20) TORRES NEBRERA, Gregorio; obra citada, p. 154
- (21) O'CONNOR, Patricia W.; Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración, Ensayo, nº 3, La avispa, Colección teatro, Madrid, 1987
- (22) "Juan Ciudad en la Española de Arte", ABC, 9 de enero de 1936, p. 44
- (23) "La mujer en el teatro", ABC, 6 de febrero de 1936, p.12
- (24) MARRAST, Robert; El teatre durant la Guerra Civil Espanyola, Monografies de teatre nº 8, Institut del Teatre, Barcelona, 1978, pp. 85-86
- (25) PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro .Dramaturgia, estética y semiología, Editorial Paidós, Barcelona, 1984 pp. 26-27
- (26) ADEBEL; Marquesa de Cairran, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932 (Segunda edición)
- (27) ADEBEL; Tal para cual o El secreto de Julia, Sociedad General de Autores Españoles, Madrid, 1933

- (28) ANGÉLICO, Halma; Entre la Cruz y el Diablo, La Farsa nº 257, Madrid, 13 de agosto de 1932
- (29) ANGÉLICO, Halma; "Al margen de la ciudad", en Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas, M. Aguilar editor, Madrid, 1934
- (30) ANGÉLICO, Halma; obra citada, p. 67
- (31) PAVIS, Patrice; obra citada, concepto de "decoro" p. 119
- (32) MILLÁN ASTRAY, Pilar; Los amores de la Nati, La Farsa, nº 194, Madrid, 30 de mayo de 1931
- (33) MILLÁN ASTRAY, Pilar; La mercería de la Dalia Roja, La Farsa nº 250, Madrid, 25 de junio de 1932
- (34) Díez CANEDO, Enrique; El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968. Tomo IV, p. 161
- (35) "Cómico: La mercería de la Dalia Roja"; ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
- (36) MILLÁN ASTRAY, Pilar; La casa de la bruja, La Farsa nº 368, Madrid, 29 de septiembre de 1934
- (37) MILLÁN ASTRAY, Pilar; Las tres Marías, La Farsa nº 451, Madrid, 9 de mayo de 1935
- (38) MILLÁN ASTRAY, Pilar; "Autocrítica de Las andanzas de Ginesillo", ABC, 15 de julio de 1932, p. 49
- (39) MILLÁN ASTRAY, Pilar; "Autocrítica de Ruth", ABC, 19 de enero de 1933, p. 15
- (40) Díez CANEDO, Enrique; obra citada, p. 167 (El Sol, 12-1-1934)
- (41) RAS, Matilde; "El amo", en Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas, M. Aguilar Editor, Madrid, 1934
- (42) RAS, Matilde; "El taller de Pierrot", en obra citada
- (43) VALDERRAMA, Pilar de; "El tercer mundo", en Teatro de Mujeres. Tres autoras españolas, M. Aguilar ed., Madrid, 1934
- (44) MOREIRO, José María; Guiomar, un amor imposible de Machado, Gárgola, Madrid, 1980
- (45) VALENCIA, Juan O.; "Unión platónica de Machado y Guiomar en El tercer mundo", Estreno X, 2, otoño de 1984, pp. 41-42
- (46) FLORIDOR; "Una tarde a modas, teatro Zarzuela", ABC, 13 de octubre de 1931, p. 59
- (47) BLASCO; Sofia "Autocrítica de Redención", ABC, 17 de septiembre de 1933, p. 45
- (48) MORA, Gabriela; "Crítica feminista: apuntes sobre definiciones y problemas", en Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, Bilingual Press, YPSILANTI, Michigan, 1982, p. 7

CONCLUSIONES

Buena parte de este trabajo se ha dedicado a los papeles básicos que la sociedad guarda para la mujer: los de esposa y madre.

La mujer puede resultar una presencia perturbadora en el universo del varón; alguien igual y a la vez distinto, difícil de abarcar, que requiere un esfuerzo de comprensión. Es posible que provoque en su compañero de existencia ciertas aprensiones, pero todo rasgo negativo desaparece a los ojos de éste cuando la mujer se convierte en la madre.

Personajes masculinos y femeninos comparten la opinión de que la maternidad es la función primordial, no impuesta por convenciones sociales sino por la naturaleza misma -Con las manos en la masa-. Pero sí es admirable la posibilidad biológica de traer otro ser al mundo, mayor mérito habrá y esto sí entra en el plano de la vida en sociedad, en criarlo y educarlo -Siete puñales-.

Las madres de los textos estudiados, fieles reflejos del mundo que las engendra, asumen con orgullo esa función que anula o ensombrece a las otras que estén desarrollando y que, además, justifica los inconvenientes de ser mujer en un mundo de hombres. -El peligro rosa-.

El nacimiento de una criatura es fuente de alegría hasta para la soltera -Un grito en la noche-, la abandonada -La casada sin marido- o la violada -Por tierra, de hidalgos-. Hace valiente a la pusilánime -Juan Simón, "el enterrador"-, responsable a la frívola -Para mal, el mío- y centra a la desequilibrada -Nuestra Natacha-. Muchas mujeres de vida disipada encuentran en la maternidad su fuente de redención y la mejor oportunidad para un cambio de conducta -Madresalva-.

Entre los tipos, encontramos un predominio del tradicional: la madre bondadosa, sacrificada, clarividente y activa -María "La Famosa"-. También aparecen la simple -El rebelde-, la tonta dominada por el hijo -Antón Perulero-, la frívola -Las cuatro paredes-, la arbitraria -De muy buena familia- y la codiciosa -El embrujado-. Es común que la de aspecto negativo sirva de contrapunto a la virtuosa dentro de la misma obra -Marquesa de Cairsan-.

El hijo atribuye un extraordinario sentido común a la madre -Mayo y Abril-; no siempre esa confianza está asentada en la realidad, a veces es resultado de creencias generales muy arraigadas que distorsionan el juicio del muchacho o la muchacha como en Miss Cascorro. Todavía más frecuente es la santificación de la figura materna. El choque entre la imagen admirada y la realidad es núcleo dramático de varias piezas -Mamá ilustre-.

La madre que interviene en la vida de sus hijos adultos da pie a estereotipos cómicos -Una americana para dos-, pero también muestra la realidad de mujeres fuertes que han criado jóvenes débiles e irresolutos -Mi casa es un infierno-. En otros casos lo que se pretende es retener el poder -Las doce en punto- o, y esto es lo más triste, intentar conservar un sentido para la propia vida, sentido que desaparece al independizarse el hijo -Pepa la Trueno, La Marquesona-.

Cuando surgen conflictos entre el hijo y el hombre amado, lo frecuente es que la mujer se decida por el primero -Aquella noche...-. Si ha abandonado el hogar, regresará con el tiempo para intervenir, aunque sea desde lejos, en la vida de la criatura que dejó -La Chascarrillera-. Los pocos casos de rivalidad entre madre e hija por el amor de un hombre crean situa-

ciones de fuerte dramatismo -Un grito en la noche-, pero se dan como excepcionales y hasta anormales. En cambio es bastante común la figura de la esposa que, inconscientemente, trata al marido como a un hijo más -El pan comido en la mano, El báculo y el paraguas-.

La madre adoptiva (a la que hemos llamado "suplente") es un personaje sumamente simpático que acapara todos los rasgos positivos que suelen acompañar a la función maternal. Generalmente demuestra más amor y cordura que la madre biológica -Mi padre!

No es frecuente que el personaje de la madre aparezca en función protagónica, salvo que algún conflicto amoroso le otorgue preeminencia. Sin embargo, el que desempeñe una función secundaria en la obra nos brinda la oportunidad de apreciar, con las reservas que ofrece la fuerte carga arquetípica que acompaña siempre a esta figura, el aspecto cotidiano de la madre de ese momento.

En cuanto a su relación con los tiempos que corren, una muchacha declara no desear la presencia de hijos en su matrimonio por las molestias que acarrearán. En la obra -El rinconcito- esta actitud es considerada un signo de las ideas modernas, pero se vislumbra que todo es producto de la frívola juventud que vive la muchacha y que no mantendrá esa manera de pensar por mucho tiempo. En el otro extremo, una joven trabajadora e independiente, que rechaza la imagen estereotipada de la burguesita débil e inútil, sólo se reconcilia con su sexo ante la posibilidad de ser madre -El peligro rosa-.

La maternidad frustrada presenta personajes patéticos y bas

tante más elaborados. Todas se sienten incompletas y confiesan su envidia hacia las mujeres más afortunadas -La razón del silencio-. La sensación de fracaso crece en el ambiente rural, donde no se ve a la esposa del señor como miembro de la familia y "ama", hasta que no le ha dado un hijo -Fuente escondida-.

Varias mujeres encuentran algún sustituto para la falta de hijos propios -Al margen de la ciudad-, otras caen en la obsesión, no alcanzan otro sentido para su vida y hasta intuyen que se diluye su propia esencia por no ser madres -Yerma-.

El matrimonio, que nos proporcionará el otro papel tradicional de la mujer, es la relación más importante y compleja que se establece entre la pareja humana. Además constituye un fiel espejo de la sociedad al estar fuertemente codificado por ella. Por otra parte, su funcionamiento no sólo afecta a los cónyuges sino que se irradia a las familias y al entorno colectivo a través de círculos concéntricos.

El capítulo que estudia al matrimonio como tema comienza con las ideas que circulan en el momento sobre él. La más extendida apunta a que, con la boda, el varón pierde la libertad -¡Tómame en serio!- mientras que la mujer la gana -La luz-. La libertad está relacionada con la costumbre que impedía a las jóvenes solteras salir sin compañía o que les vedaba ciertas diversiones. Costumbre que mantiene un sector aferrado a la tradición burguesa, pero que ha abandonado la joven que estudia o trabaja y que debe desplazarse con autonomía.

De la idea expuesta en el párrafo anterior surgen dos estereotipos: la muchacha desesperada por casarse ¡No hay no! y el joven que trata de escapar de ese compromiso -Los Reyes Católicos-. Los dos proporcionan abundantes motivos cómicos y mu-

chas veces forman la pareja contrapunto de la protagonista.

En cuanto al tipo de relación que los miembros de la pareja prefieren, algunos agradecen la calma -La novia de Reverte-, mientras que otros se entusiasman con la inquietud y el desasosiego. Generalmente los personajes que optan por la segunda posibilidad son muy jóvenes o llevan una vida ociosa, con pocas responsabilidades. El aburrimiento como inseparable del matrimonio es otro lugar común del que huye el personaje masculino. -Oro y marfil-.

En cuanto a lo que los jóvenes esperan al casarse, hay que hacer notar la tendencia a dominar uno al otro, la falta del sentido de igualdad; aunque también se dan claros ejemplos de cónyuges sensatos y compañeros -Madre Alegría-. En lo referente a las perspectivas de felicidad, frente a la simplista imagen de una dicha monolítica y sin fisuras se alza el temor de muchos personajes femeninos a formar una unión desgraciada -Batalla de rufianes-. Estas aprensiones nacen en los comentarios de las mujeres mayores o en las propias experiencias del noviazgo. De todos modos la mayoría terminará casándose, sea porque al enamorarse olvida los antiguos miedos o porque cumplir con esa función tradicional le resulta un deber ineludible -Margarita y los hombres, Tabaco y cerillas-.

Tanto la mujer como el hombre, sobre todo si son los protagonistas de la pieza, llegan al matrimonio impulsados por el amor en un alto porcentaje -Los amores de la Nati, Cloti la Corredora-, pero también tiene importancia la necesidad económica. La muchacha burguesa de familia empobrecida ve en una boda su tabla de salvación -La cursi del hongo- y será una esposa sumisa y agradecida -Concha Moreno-. Muchas veces logra



una unión feliz -Antón Perulero-

Las obras recalcan que una de las características de la joven moderna es poder mantenerse con su trabajo y no tener que recurrir a un matrimonio de conveniencia. Se ve como una forma de liberación -Proa al sol-

También el hombre puede buscar en un "buen partido" su solución económica, pero mientras en la mujer esta acción se consideraba una desgraciada obligación impuesta por la inferioridad social que la acosaba, en el varón se juzga como cobardía -Proa al sol- o simple falta de dignidad -La millona-

La mujer suele buscar al casarse, además, la posibilidad de abandonar su trabajo y dedicarse a cuidar el hogar -Como tú, ninguna-; el hombre, por su parte anhela recobrar la comodidad de la casa familiar. -Mi querido enemigo-

Dentro de un tono jocoso, los dos sexos coinciden en que el mejor esposo y la mejor esposa serían un tonto o una tonta con dinero. Detrás de la frase graciosa se esconde algo tan serio como el ansia de dominio, ya tratado. También el modesto deseo de vivir sin presiones económicas -El alma de Corcho-

Casarse es la principal aspiración femenina -El ama-, el modo de conseguir un compañero y, a través de él, un puesto en el entramado social. Y sólo esto último ya justificaría dar un paso tan trascendente si nos detenemos ante la patética imagen que las obras nos transmiten de la solterona.

La mujer soltera es un ser en potencia que se realizará al cumplir con sus funciones de esposa y madre. Así será aceptada y respetada socialmente, aunque no por sus valores personales sino por los del esposo al que representa. El matrimonio algunas veces dará libertad, otras, no; pero siempre proporciona-

rá el necesario prestigio para moverse con soltura en sociedad. De la necesidad de casarse nacen las rivalidades entre amigas o hermanas -Yo soy la Greta Garbo- a las crueles burlas a la muchacha que no consigue novio -Como los propios ángeles-.

Lo anterior hace que resulte extraña la negativa de la mujer a contraer matrimonio, sobre todo para el resto de los personajes de la obra. Esa negativa está fundada normalmente en el miedo al fracaso -La risa- o en el deseo de conservar la independencia que proporciona el trabajo -El peligro rosa-. Salvo raras excepciones, la joven no mantiene esta actitud por mucho tiempo.

En cuanto al varón, además de negarse por miedo a contraer responsabilidades -Adán o El drama empieza mañana-, suele hacerlo en nombre de una supuesta dignidad que le obliga a rechazar el dinero proveniente del trabajo de la esposa -Las doctoras- y hasta de la herencia -Los quince millones-. El orgullo de ser quien mantenga la casa se presenta como un arraigado valor tradicional; sin embargo, como habíamos adelantado; son muy comunes las alianzas entre la nobleza arruinada y la burguesía floreciente -El río dormido- o entre los antiguos ricos que se han empobrecido y la clase media en ascenso Entre todas las mujeres-.

La familia es quien se encarga de presionar para que los miembros jóvenes contraigan matrimonios asegurados por la riqueza o la posición social. La trama desarrolla, en serio o en broma, los conflictos entre padres e hijos que por lo general se resuelven con la victoria de estos últimos y las uniones por amor -Un señor de horca y cuchillo-. De todos modos todavía aparecen casos del triunfo de la presión familiar principalmen

te sobre las hijas -Martes 13-, aunque las obras se encargan de presentarlas con aspectos negativos. Insistimos: sólo la mujer sin recursos que busca en el matrimonio la solución económica y social es mirada con simpatía. El varón que hace lo mismo y la familia que presiona serán expuestos como caricaturas o personajes repudiables.

El capítulo se cierra con el análisis del comportamiento de algunas parejas. El compañerismo, la tolerancia y el buen humor cimentan excelentes uniones avaladas por los años de vida en común -Los Reyes Católicos. Cuidado con el amor- A pesar de los buenos antecedentes, la última obra citada confiesa que es imposible encontrar la fórmula del matrimonio exitoso.

Asistimos a algunos fracasos irremediables, nacidos del egoísmo -¡¡¡Oro!!!- o la incomunicación -El río dormido-, y también a varias crisis. Una postura poco realista, excesivamente romántica, abre fisuras en las parejas de Guillermo Rodán, El susto o Entre todas las mujeres. En esto, ambos sexos se reparten las culpas de ser soñadores e inadaptados.

La mujer astuta se las ingenia para casarse -Salud y pesetas- y también para devolverle interés a un matrimonio aburrido -Tres líneas de "El Liberal"-; la paciente y abnegada, adalid de los valores tradicionales, logra que el esposo olvide a la fastuosa amante y se vuelque al hogar -¡Todo para tí!-.

Si la carrera perjudica la vida hogareña, la mujer la abandonará voluntariamente -Las doctoras- o presionada por el marido -Literatura-. En estos casos pesan mucho los hijos -La cartera de Marina-. Como veremos más adelante, no ocurre lo mismo si la opción se da entre la profesión y un novio. El sacrificio de la faceta profesional por el amor es tradicional en la

mujer, pero no privativo. Los maridos de El mago del balón y En la pantalla las prefieren rubias abandonan sus respectivas carreras con el fin de salvar sus matrimonios.

Para terminar este punto, señalaremos que varias obras aplauden la movilidad social que está borrando la separación entre clases y convierte en normales y cotidianas las uniones de miembros de la nobleza o la alta burguesía con los de niveles inferiores, uniones siempre basadas en el amor -La Plata-forma de la Risa, El refugio, El río dormido -.

En el capítulo siguiente se estudian las figuras de la esposa engañada y la esposa infiel, dos caras de una situación semejante, pero que difiere en el tratamiento y en las conclusiones.

Un alto porcentaje de obras que incluyen el tema de la mujer traicionada presentan como común denominador la idea de que el varón tiende al adulterio por naturaleza. Esta supuesta fatalidad trae como consecuencia un modelo de esposa acostumbrada a soportar estoicamente los desvíos del marido. Su consuelo es que raramente será abandonada. El tipo queda investido de dignidad al proclamarse a la mujer humillada como la fiel guardiana de todas las virtudes del hogar tradicional.

El objetivo de nuestro trabajo en el caso presente fue estudiar las reacciones de los personajes y comprobar en qué medida se adecuan a lo que se espera de ellos.

Una vez aceptado el adulterio como mal inevitable, la respuesta más común por parte de la mujer es el silencio. Silencio teñido de orgullo -La Papirusa-, de indiferencia -Han cerrado el portal- o de sufrida abnegación -Morena Clara-. Es una postura muy cómoda para el hombre y, a veces, para las dos

partes, pero cuando el voluntario silencio se rompe, a pesar del reconocimiento de la culpa por parte del esposo y la gracia del perdón esperado, se pueden vislumbrar años de rencor difíciles de borrar -Lo que hablan las mujeres-.

Algunas esposas disfrazan su humillación sobrevalorando al infiel. Casi deberían sentirse orgullosas de tener un marido tan seductor, parecen pensar. El consuelo dura poco y termina en una crisis que devuelve al infractor al hogar pero que también enfrenta a la mujer con su triste realidad -La niña de la bola-. En el extremo opuesto, las más astutas venden cara la fingida paz hogareña y la cobran en joyas o en poder -La verdad inventada-.

Buen número de mujeres, jóvenes en su mayoría, rechazan la tradicional solución del silencio acompañado por un discreto distanciamiento y optan por la separación e incluso por el divorcio -Las desencantadas- Salvo en raras excepciones, no mantienen la decisión por mucho tiempo, pero al menos consiguen que los cónyuges modifiquen sus actitudes con respecto a ellas.

Un vodevil de escaso valor, No hay quien engañe a Antonieta, presenta a la vez las posiciones adoptadas por una madre y su hija. Mientras la primera ha soportado en silencio las aventuras del marido, la segunda reacciona con inusitada violencia y hasta busca la venganza. Por cierto que el final feliz de la reconciliación corona la obra, pero aún en su rudimentario desarrollo se percibe una conducta no pasiva que los personajes atribuyen a los nuevos tiempos.

La esposa engañada recibía en todos los casos las simpatías que merece la víctima, algo que no va a ocurrir con la adúltera. En este punto es interesante buscar las razones que la im-

pulsan a la infidelidad, ya que en su caso no existe una tradición que hable de "tendencia natural" como en el adulterio mas culino y podría ser juzgada con mayor dureza por la sociedad.

La razón de más peso puede ser lo que hemos dado en llamar "síndrome de la heroína romántica" y que se caracteriza por la necesidad que siente la mujer de conquistar al hombre como modo de afianzar la propia estima -El rinconcito-, de mantener viva la ilusión de una juventud que se está perdiendo -"Un momento", de mostrar el poder que se tiene sobre el otro -Los quince millones-, de paliar la soledad -El tercer mundo-. Alguno de estos personajes hasta pueden provocar compasión en el espectador. Cosa que no ocurre cuando la obra presenta el tipo tradicional de mujer ladina y desleal. Generalmente ésta aparece como personaje secundario para lograr un efecto cómico -Usted tiene ojos de mujer fatal-, o para servir de contrapunto a la virtuosa protagonista -El hogar-.

A pesar de la ominosa sentencia de Paca Faroles sobre la desigualdad en la culpa, ya que lo que la sociedad tolera en el varón como pecadillos sin importancia se convierte en la mujer en gravísimas faltas contra la honra, varios personajes femeninos llegan al adulterio con frívola irresponsabilidad -Memorias de un madrileño-. Un poco más profunda es la actitud de otros que parecen haber asumido conscientemente el punto de vista masculino -Un adulterio decente-. Lo normal es que este planteamiento espinoso se resuelva por la vertiente cómica.

Todo Madrid lo sabía... presenta al adulterio como la solución económica que encuentra una esposa con el marido enfermo. A pesar de sus ingeniosos argumentos, esa salida resulta fuera de lugar en un mundo en el que la mujer lucha por sus dere

chos laborales. De todos modos queda como el testimonio de un ser consciente, incapaz de abandonar su cómodo puesto dentro de la burguesía y que halla en el dinero del amante la solución más sencilla. La obra también es el testimonio de una época que no proporciona a ese tipo de mujer recursos para afrontar honestamente los problemas económicos.

No aparecen muchos casos de maridos engañados que recurran a la violencia. Noche de levante en calma es una excepción, con la muerte de un inocente. El duelo es caricaturizado -Angelina o El honor de un brigadier- como algo pasado de moda.

Es interesante citar el sincero dolor de algunos esposos -Las dichosas faldas- o la autoocrítica que realizan hasta encontrar y asumir la parte de culpa que les podría corresponder en los desvíos de sus mujeres -¡Zape!, Ni al amor ni al mar...-

La figura de la amante es un apéndice necesario en el capítulo que estamos tratando. Su presencia puede servir como antagonista de la esposa -El abuelo Curro- o ser tratada como una figura casi institucionalizada, de profundo arraigo en las costumbres avaladas por la doble moral -La melodía del jazz-band-.

Aunque varios personajes demuestran seguir este camino movidos por el amor al lujo y la vida fácil -Doña Herodes-, lo común es que las necesidades económicas -La Plataforma de la Risa- o el abandono del hombre en quien se creyó -La marimandona- impulsen a la mujer a la búsqueda de un amante. La mayor parte de las veces las causas se entremezclan -Proa al sol-.

Los textos presentan una situación realmente interesante: la cortesana famosa es un artículo de lujo que prestigia al varón porque es una muestra de su dinero y su poder. Por otro lado, un amante magnánimo jerarquiza a la mujer y la convierte

en objeto codiciado para otros hombres. Muchas son conscientes de este flujo y reflujo y lo utilizan en su propio beneficio -Mercedes la Gaditana-

La figura más estereotipada es la de la cortesana codiciosa -¡Dispensa, Perico!-, también la que parece más antipática. La prostituta resulta patética y mueve a la compasión -Las niñas de doña Santa-. La que realmente sobresale es la cortesana de buen corazón que puede dar lugar a caracteres interesantes como Lucila en La melodía del jazz-band.

Hay que destacar que la cortesana de buen corazón es un tipo frecuente dentro de la literatura, que se potencia más en las épocas en que hay preocupación por las injusticias sociales y se valorizan los personajes marginados. Por otro lado, la figura de la amante tolerada y sancionada por la costumbre como un anexo de la familia legal sirve para denunciar, en tono jocoso o serio, la hipocresía de la vida social.

El paso siguiente dentro de nuestra investigación fue estudiar el funcionamiento de la mujer dentro de su tiempo. Ver cuáles habían sido los cambios más importantes con los que se encontró, cómo se adaptó a ellos y cuáles fueron las reacciones de los demás ante las novedades.

Un pequeño capítulo presenta el contrapunto de la jovenoi ta tradicional con la moderna.

La primera se caracteriza por recibir una educación exclusivamente doméstica -Las dichosas faldas- o de adorno si es una niña burguesa -¡Déjate querer, hombre!-, por la ignorancia sobre los temas relacionados con el sexo que propicia la familia -Mañana me mato- y por la imagen de vulnerabilidad que irradia y que el entorno se encarga de fomentar -Las doctoras-.

La metamorfosis de esta niña frágil en la madre dominante o luchadora del primer capítulo causa admiración y hace sospechar que alguna de las dos no refleja la realidad. Ciertamente es que el teatro toma lo más general o lo llamativo, pero también que los padres desconocen la verdadera personalidad de sus hijas y que sólo ven lo que desean. Las chicas, por su parte, se acomodan a lo que se espera de ellas. Almoneda presenta en una rápida secuencia el abismo entre lo que supone una madre y lo que piensa su hija.

La muchacha moderna se caracteriza por abordar abiertamente el tema sexual -Mari-El-, lo que trae cierta resistencia por parte de los mayores, pero también el reconocimiento de haber abandonado una postura hipócrita. Además, por su falta de disimulo que puede desembocar en el abandono de básicas reglas de urbanidad -Escuela de millonarias-, por la rebeldía frente a la autoridad paterna -La locatía- y por la desmesura en muchas de las actividades que emprende, como fumar, beber, usar pantalones, practicar deportes, salir sola y vivir alejada de la familia -Latigazos, No juguéis con esas cosas-. Estas facetas pueden aportar sabrosas situaciones cómicas o dar pie a la crítica de costumbres. Pero probablemente la característica más notable sea el afán de adquirir una sólida educación -La mercería de la Dalia Roja, Venancia, la pitonisa- que le permita labrarse un futuro por sus propios medios -Tú, el barco, yo, el navegante...-

No son los padres los más afectados por los cambios de las hijas y generalmente terminan aceptándolos con sabia resignación, como signo de los nuevos tiempos. El rechazo a la nueva imagen viene por parte de muchos varones jóvenes que buscan

esposa -Memorias de un madrileño-. En este sentido el hombre resulta más apegado a lo tradicional, quizás por miedo a un cambio del que está en cierta forma excluido y que, además, le obliga a cuestionar la validez de los antiguos modelos de conducta favorables al sector masculino que van dejando de tener vigencia en la nueva dinámica social.

Ya habíamos adelantado que la muchacha moderna desea recibir una adecuada educación porque aspira a ingresar en el mundo del trabajo. Lo que hoy nos parece absolutamente normal no lo era tanto en un ambiente donde la rígida distribución de los papeles apoyada por la burguesía, reservaba para la mujer las tareas hogareñas únicamente. Por cierto que estos criterios regían exclusivamente para las clases altas y medias. La baja siempre se nutrió con el trabajo femenino, a veces en condiciones infrahumanas. Pero como la figura que pasa como testigo es la de la burguesita, estos últimos casos de muchachas humildes y explotadas quedan en segundo plano.

Nuestro trabajo presenta una larga lista de ejemplos de jornaleras rurales, empleadas domésticas y costureras que prestan servicios en bulliciosos talleres. Menos incidencia tiene la obrera de fábrica, con excepción del tradicional y simpático papel de la cigarrera. Se la presenta como la más avanzada en cuanto a la defensa de sus derechos laborales -María "la Famosa"

Pero las ocupaciones citadas son las tradicionales y poco pueden aportar. La novedad está en la inserción de las muchachas de la burguesía empobrecida y de la acomodada al mundo del trabajo. La primera se ha cansado de fingir buenos tiempos a costa del hambre, la segunda quiere ajustar su paso a la vida moderna. Las dos ingresarán en el comercio o la administración

-Como tú, ninguna, ¡¡Arribal!-

A las obras les gusta mostrar que las chicas de niveles humildes también tienen acceso a los estudios superiores y pueden llegar ser excelentes profesionales -Medrileña bonita-

Junto a carreras tradicionales como las de maestra o enfermera -El paleta de Bórox, Madre Alegría- aparecen otras que hasta poco tiempo atrás habían sido desempeñadas sólo por varones -Abogacía, Medicina, Farmacia, Periodismo, en Las doctoras, Eva Quintanas, Las doce en punto, Colores y barro- Ellas desempeñarán con responsabilidad sus funciones y sus presencias dejan de ser una rareza para pasar a habituales.

La mujer que trabaja es una figura admirada, que ha conquistado independencia y puede moverse con mayor libertad de acción -Proa al sol-. Si bien hay problemas de competencia desleal con respecto al hombre, ya que ellas perciben salarios más bajos, estos se diluyen ante las ventajas de escapar de la miseria y de los matrimonios impuestos.

Es común que la joven que trabaja se muestre orgullosa de hacerlo y se ría de la actitud vergonzante con que asumía cualquier tarea remunerada la burguesa empobrecida de pocos años atrás -Cinco lobitos-.

En cuanto al varón, hay que matizar diferencias: algunos consideran un avance compartir sus vidas con muchachas trabajadoras y lo ven natural; otros juzgan indigno que la mujer relacionada con ellos trabaje, ya sea hermana -El atajo o esposa -Venancia, la pitonisa-. Eso iría en detrimento del orgullo varonil que parecería correr parejo con la dependencia femenina. Si la mujer debe optar entre el hogar y el trabajo, generalmente lo hace por el primero, sobre todo si hay hijos.

La respuesta no es tan tradicional en el caso de un noviazgo. La muchacha se siente libre y prefiere seguir con la profesión que le asegurará un futuro digno antes que ceder a presiones basadas en prejuicios -Venancia, la pitonisa-.

El teatro del momento no presta demasiada atención a los derechos políticos que se le otorgan a la mujer. No ha habido lucha por parte de ella para conseguirlos; carecen, pues, de interés dramático. Además, la política aporta a las obras tantos temas de actualidad que el voto femenino se pierde entre ellos.

La cuestión se puede tratar desde una perspectiva cómica o con seriedad, en el primero de los casos dará lugar a chistes breves o caricaturas semejantes a las que podían surgir de la mujer trabajadora o la muchacha moderna; en el segundo se presentan mujeres comprometidas con una causa -Apóstoles-. Sin llegar a la lucha, los personajes femeninos demuestran responsabilidad a la hora de votar o presentarse como postulantes a alguna candidatura, e igual entusiasmo, sean sus ideas de derecha -¡Cataplum!!- o de izquierda -Alonso XIII de Bom-Bom-. En Rosas de sangre o El poema de la República, la mujer muestra más celo a la hora de defender un sistema a través de las urnas que su apático compañero. De todos modos, pueden encontrarse crueles burlas hacia la que pretende incorporarse a la política, en especial en los pueblos pequeños -El ama-.

La cartera de Marina parodia la actuación de la mujer en el gobierno. Como la de la protagonista es mala, se saca una rápida conclusión: la que no sepa gobernar su casa será incapaz hacerlo a escala mayor. Sólo que con Celia fracasa todo un equipo de sesudos varones a quienes también habrá que aplicar la moraleja.

Las actividades relacionadas con ideales feministas son miradas con recelo tanto por personajes masculinos como femeninos. El periodismo del momento toma posiciones a favor o en contra, pero el teatro no siempre es claro en sus simpatías o antipatías. La resistencia de los dos sexos nace en el miedo a una supuesta pérdida de la feminidad, sin percatarse de que lo que se tenía por esencia no era más que el resultado de la evolución de las costumbres.

La mujer quiere ser moderna, pero no perder características con las que se siente identificada y que podrían peligrar si militara en el feminismo. Nadie quiere ser hombruna y fea -El ama-, ni sectaria e intransigente -Siete puñales-, ni violenta y dominante -¡Campanas a vuelo!-.

No todos los personajes relacionados con el feminismo nacen para provocar la risa del espectador. Hay obras que presentan a simpáticas muchachas asistiendo a conferencias sobre el tema -Han cerrado el portal- o defendiendo ideas de este tipo -Cinco lobitos, La del manojo de rosas-, pero son miradas con ligero menosprecio y paciente tolerancia: sus actitudes son consecuencia de la moda y como tal hay que tomarlas.

La postura que presenta en líneas generales Las doctoras es interesante. No manifiesta la obra ninguna simpatía hacia un grupo de feministas hasta que advierte la ternura que todas demuestran ante un niño. El amor maternal las rescata a los ojos masculinos y las convierte en mujeres dignas de respeto y estima. Pero si no se las hubiera visto asumiendo esa función tradicional y natural, no hubiera existido salvación para ellas.

El divorcio, uno de los temas polémicos, se refleja en for-

ma escasamente combativa en el teatro de la época. Aparecen muchas alusiones, pero como sucede con otros temas de actualidad, los autores las emplean como recursos cómicos -La chica de Buenos Aires-, sin peso en el desarrollo de la trama.

Las principales causas de divorcio, según los textos, son la infidelidad -Papá tiene un hijo, Los pajaritos- y la incompatibilidad de caracteres -La marchosa-. Lamentablemente, varios personajes femeninos asocian esta ley con la moda y acuden a ella con total frivolidad -La plasmatoria, El río dormido-. Aunque estas situaciones dan pie a graciosas escenas, el espíritu de las obras las muestra como una advertencia de posible relajación de las costumbres.

Lo cierto es que las mujeres presentan en el escenario más demandas de divorcio que los hombres y en esto coinciden con la realidad. En unos casos por estar cansadas del desapego o la traición de los maridos -Los gatos-, en otros porque pretenden dejar de ser ellas las adúlteras y poder formar una nueva pareja con el amante -Napoleoncito-. El punto de vista masculino es diametralmente opuesto pues ni piensan abandonar sus cómodos hogares ni contraer nuevos lazos y responsabilidades -La moral del divorcio-.

En la mayoría de las obras los cónyuges se reconcilian, aún después de que el divorcio haya sido fallado -El reintegro, Estudiantina-. A veces como tributo al final feliz de la comedia, pero también para manifestar una postura contraria a la nueva ley -La plasmatoria-.

Pocas piezas toman partido abiertamente. La mercería de la Dalia Roja o ¡Como una torre! aceptan la separación pero no un nuevo matrimonio, fieles a la doctrina católica; Cuidado

con el amor pone ante nuestros ojos a una muchacha que no sólo se divorcia sino que confía en poder casarse de nuevo. Esta claridad en las definiciones, que acompaña a un pequeño grupo más, no es lo frecuente. Una ideología ambigua suele ser el denominador común y hasta un mismo autor puede presentar posturas encontradas y en una obra declarase a favor del divorcio mientras en otra se manifiesta en contra.

De todos modos, la cautela es comprensible. La promulgación de la ley es reciente y nadie conoce los alcances sociales que puede llegar a tener.

Volviendo a nuestro tema, hay que reconocer que la figura de la divorciada no adelanta rasgos positivos. Pero es porque está asociada a la mujer frívola e irresponsable que alardea de liberal y moderna sin más mérito que adherirse a todo lo novedoso. En ocasiones esta imagen sirve para hacer resaltar las virtudes tradicionales de la valiosa protagonista -El río dormido-. Por otro lado, la mujer separada o abandonada que saca adelante su hogar y mantiene a sus hijos recibe las más cálidas muestras de simpatía.

La investigación acaba con un panorama sobre la influencia que ejercen determinadas modalidades de la cultura en la vida de la mujer. Éstas son la doble moral, las convenciones sociales y la honra.

La postura de la mujer frente a la doble moral, o sea frente a la desigualdad de criterios a la hora de juzgar las conductas femeninas y masculinas, presenta contornos muy claros que pueden agruparse en tres bloques: a) aceptación y transmisión de las normas tal como están -Juanito Arroyo se casa-, b) disconformidad que termina en resignación -La culpa es de

ellos-, c) rebeldía y lucha que, a pesar de todo, acaba en una forma de derrota, porque la protagonista termina por ceder voluntariamente, sobre todo para evitar más humillaciones al varón -Tú, el barco; yo, el navegante...-

La mujer independiente que se esfuerza por lograr una posición en el mundo es la más preocupada por ser juzgada con equidad. Su razones resultan tan contundentes que le darán la razón. Ese reconocimiento le sirve de poco en la práctica, pues cuando hay conflictos, ella es, por lo general, la que condes-ciende ante los intereses del varón. Así se afirma la convicción de que la mujer es abnegada y sacrifica su conveniencia por el ser a quien ama. En una palabra, siempre se comporta como "madre".

Las convenciones sociales son codificadas por cada grupo y cada época. A veces sobreviven al momento que las engendró y quedan vacías, sin sentido, pero con peso de ley. Cuanto más cerrado es el grupo, más se marca esta tendencia negativa.

Hay costumbres que deben seguirse durante el noviazgo, el matrimonio o la viudez. La colectividad vigila su cumplimiento. -¡Mi abuelita, la pobre!, Sol en la cumbre-.

La mujer está más expuesta a las críticas por la atención que merece su conducta sexual -El Tío Catorce-, pero el miedo al "qué dirán" afecta también al varón. En su caso se teme quedar en ridículo -La culpa es de Calderón-.

Según la tradición, el sexo femenino es el principal productor del chisme o la calumnia, pero muchas de las obras estudiadas demuestran que los varones son tan injustos y crueles a la hora de destruir una fama como sus compañeras -Pluma en el viento-.

Hay afortunados personajes que no se sienten prisioneros de las lenguas de sus vecinos; tiene otras fuentes de poder que sirven para contrarrestarlas: jerarquía social, dinero, fuerte personalidad, belleza... -Hay que ser modernos, La marchosa, Como tú, ninguna-.

El tema de la honra, que ha dado tantas páginas a la literatura española, también hace sus aportes en este período. El tratamiento que se le dispensa es pendular, entre la reflexión profunda y el efecto cómico. Asimismo es pendular la concepción de los personajes sobre el tema y pueden considerarla un valor personal e íntimo o la suma de unos preceptos impuestos por la costumbre, puramente externos y de los que sólo importa la apariencia.

Esta última concepción se basa en el aspecto físico de la virginidad o la castidad, puramente circunstanciales, -Doña Herodes-. Así la significación se empobrece porque se deja de lado la responsabilidad que entrañan los propios actos y se acepta como valiosas personas que no lo son -La hija del tabernero-, que sólo han tenido suerte en sus relaciones.

Muchas mujeres reaccionan contra lo limitado de esta concepción -Las doce en punto, Al margen de la ciudad-, y se adhieren a una visión en la que priman los valores morales -Mi vida es mía-. En otras pesa también el orgullo familiar o de casta -La prima Fernanda, Yerma-.

Lo común es que el término encierre una amalgama que incluya todo lo anterior en distintas proporciones. Los personajes la asimilan intuitivamente, la incorporan a su ser y la defienden con ardor -La serrana más serrana-.

La honra tiene innegable importancia en la vida de la mujer

y varios personajes femeninos vivirán pendiente de ella. Para otros más moderados no será una obsesión, pero siempre tratarán de conservarla -Consuelo, "La del Portillo"-.

De todos modos, la mujer renuncia con bastante facilidad a la honra si ésta entra en conflicto con el amor. Volverá a atribuirle importancia cuando tenga hijas -María "la Famosa", Sevilla la mártir-. En estos casos se convierte en modelo de intranquiliencia. Ahora bien, si ha adquirido de la honra una idea semejante a la que se da para el varón y considera que depende de su conducta global, la defenderá con todo fervor, como un bien inapreciable, y no vacilará en hacer cualquier renuncia por ella -Venancia, la pitonisa-

La familia y, sobre todo el hombre, se ocupa muchas veces de vigilar el comportamiento femenino, desde el momento en que la honra es también un patrimonio común -Don Pedro el Cruel-. En este apartado es fácil hallar una buena cuota de hipocresía.

En caso de escándalo, lo tradicional será el castigo, que se materializa en la expulsión del hogar o el abandono -Con las manos en la masa-. Como en el punto de la doble moral sexual, la desproporción del peso de la culpa femenina frente a la desproporción masculina da pie a una crítica de costumbres -Adán o El drama empieza mañana-.

Son varios los hombres que se muestran comprensivos ante un problema de este tipo -He encontrado una hija-, a veces más que las mujeres afectadas -La frontera-. El castigo violento se emplea como recurso cómico -La culpa es de Calderón- y hay personajes que ven en la indiferencia masculina hacia los conflictos de la honra, un claro signo de los tiempos modernos -Mamá ilustre-.

El capítulo se cierra con el análisis de tres obras significativas. En la primera -La culpa es de Calderón- se observa con claridad la desviación del motivo de la honra hacia lo grotesco. Es una característica universal que nace en el cambio de mentalidad y en el rechazo de los modelos tradicionales. En la segunda nos encontramos con una mujer que destruye su vida por aferrarse a rígidos prejuicios que sólo en ella perduran -La frontera-. Como contraposición, en la tercera, Eva Quintanas demuestra que si la mujer cambia la concepción restrictiva de la honra femenina como algo exclusivamente físico por otra que se base en la conducta moralmente responsable, podrá rehacer con naturalidad su vida y sentirse orgullosa de sí misma.

Las ideologías sociales no se modifican con la rapidez de las políticas. Es lógico que la figura que nos da el teatro escrito durante la Segunda República no difiera demasiado de la que aportaban obras de un pasado próximo. En realidad, la mujer española sigue las huellas de los cambios que sus compañeras europeas empiezan a producir en masa a partir de la guerra de 1914.

A modo de resumen, consignaremos las características que, a nuestro juicio, forman el perfil femenino en el período estudiado:

- Se sigue prefiriendo y exaltando la imagen de la madre tradicional, modelo de virtudes y capaz de cualquier sacrificio por sus hijos.
- El matrimonio, como la maternidad, es una aspiración básica de la mujer. Además, afianza su débil posición social.

El trabajo puede traer problemas dentro del matrimonio,

pero nunca antes. Se admira a la muchacha que ha logrado gracias a él la independencia y no necesita casarse para poder sobrevivir.

- La esposa, sobre todo la joven, rechaza el silencio y la pasividad como respuesta al adulterio masculino. Exige correspondencia en la fidelidad como base de la unión con yugal.
 - La muchacha moderna, al igual que la tradicional, presenta rasgos positivos y negativos. Por lo general, los primeros pesan más debido a que la educación, que proporciona rá salidas laborales y un sólido juicio crítico, es vista como uno de los mayores logros para la mujer.
 - El trabajo y la educación son los grandes motores de la transformación de la figura femenina. El trabajo libera a la mujer y le abre un amplio camino hacia una vida digna. El único reparo que aparece en este apartado es la posible incompatibilidad entre el hogar y la profesión. Cuando tal cosa ocurre, la mujer suele preferir la paz familiar y abandona el campo laboral, salvo en raras excepciones. De todos modos una larga tradición literaria presenta a la mujer humilde manteniendo a maridos e hijos. El cambio, en realidad, ha modificado las estructuras de la alta y media burguesía.
- La irrupción femenina en el mundo del trabajo da pie a divertidas comedias sobre los cambios de papeles: si la mujer ocupa el puesto del hombre es lógico que éste se repliegue a la cómoda posición de persona inútil que debe ser mantenida.

- Si bien no se luchó por los derechos políticos, éstos son

recibidos con entusiasmo y responsabilidad por los personajes femeninos. A lo más, en algunas obras se advierte a la mujer que sus principales funciones son las de esposa y madre; sería pues un error, descuidar el hogar por ejercer la política. Son críticas con tan poca consistencia como las que se hacían a la trabajadora.

- La promulgación de la ley del divorcio se refleja en el teatro con profusión de chistes, al igual que el acceso al mundo político o la militancia en el feminismo. La postura más clara es la de los escritores de ideología católica, que están en contra, no de la separación sino de un nuevo matrimonio. Pocas obras se declaran francamente a favor. Predomina la ambigüedad.
- El trato discriminatorio que surge de la doble moral sexual se denuncia con fuerza; aunque no hay soluciones es un síntoma del cambio de una mentalidad. Esto se hace más patente en el caso de la honra. El concepto que la asimila con una circunstancia física resulta pobre. La mujer prefiere relacionarla con el valor moral de su conducta.

Recordamos que la ideología personal del autor, el tributo al público que prefiere un "final feliz" y la dificultad que representa juzgar con ecuanimidad el momento en que se vive pueden tener efectos distorsionadores. Aún así, creemos que el espejo ha servido y que, tomada con las debidas precauciones, la imagen de la mujer que nos proporciona el teatro es un documento valioso y fiable.

ANEXOS Y BIBLIOGRAFÍA

OBRAS Y AUTORES

- ¡A divorciarse tocan!; Capella, Jacinto y de Lucio, José
- Adán o El drama empieza mañana; Sassone, Felipe
- Adiós, muchachos; Suárez de Deza, Enrique
- Agua de mar; Fernández Ardavín, Luis
- Al margen de la ciudad; Angélico, Halma
- Almoneda; Pemán, José María
- Alonso XIII de Bom-bom; Custodio, Ángel y Burgos, Javier de
- Al pozo; O'Neill, Carlota
- ¡Allá películas!; González del Castillo, Emilio y Muñiz Román, José
- AMDG; Pérez de Ayala, Ramón
- Amor de don Perlímpin con Belisa en su jardín; García Lorca, Federico
- Anacleto se divorcia; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Angelina o El honor de un brigadier; Jardiel Poncela, Enrique
- Antón Perulero; Manzano Mancebo, Luis
- Apóstoles; Ballesteros y Ballesteros, Alberto
- Ama Isabel; Hernández Pino; Emilio
- Aquella noche...; Figueroa, Agustín de
- Aquella noche; Zilahy, Lajos (Adaptación de Magda Donato)
- ¡Aquí está mi mujer!; Morcillo, González Álvarez y Gabiron do
- ¡¡Arriba!!; Gutiérrez Navas, Manuel
- Asia; Lenormand, Henri (Traducción de Arturo Mori)
- Así empezó...; Carnés, Luisa
- Así que pasen cinco años; García Lorca, Federico

- Bacarrat; Ximénez de Sandoval, Felipe y Sánchez Neyra, Pedro.
- Barrios bajos; Fernández Ardavín, Luis
- Batalla de rufianes; Soler, Bartolomé
- Bazar de la providencia; Alberti, Rafael
- Berta; Fermín Galán
- Bodas de sangre; García Lorca, Federico
- Broadway; (Adaptación de Arturo Mori)
- Cada una piensa a su manera; Millán Astray, Pilar
- ¡Campanas a vuelo!; Larra, Lozano y Arroyo
- Canción de cuna; Martínez Sierra, Gregorio
- Canela fina; Téllez Moreno, José
- Caperucita gris; Serrano Anguita, Francisco
- Capullo entre zarzas; Gómez Martín, Consolación
- Carmen y Don Juan; Villaverde, Manuel
- Carracuca; Fernández de Sevilla, Luis
- ¡¡Cataplum...!! o El hombre que no creía en los milagros;
Muñoz Seca, Pedro
- Cinco lobitos; Álvarez Quintero; Serafín y Joaquín
- Cisneros; Pemán, José María
- Cloti la Corredora; Capella, Jacinto y Lucio, José de
- Colores y barro; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Comedia sin título; García Lorca, Federico
- Como los propios ángeles; Gutiérrez Olmedilla, Juan y Mu-
ñiz, Alfredo
- ¡Como una torre!; Sassone, Felipe
- Con las manos en la masa o No hay mal que por bien no ven-
ga; Marco Davó, José y Alfayate, José
- Concha Moreno; Vargas, Luis de
- Consuelo "la del Portillo"; González, Julio y Rico, Vicente

- Creo en ti; Cueva, Jorge y José de la
- Cualquiera lo sabe; Benavente, Jacinto
- Cuando las Cortes de Cádiz; Pemán, José María
- Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán; Benavente, Jacinto
- Cuatro corazones con freno y marcha atrás; Jardiel Ponsela, Enrique
- Cuentan de una mujer...; Croisset, Francis de (Adaptación de Antonio Fernández Lepina)
- Cuidado con el amor; Arniches, Carlos
- Dan; Suárez de Deza, Enrique
- Danza loca; Bisbal, María Amalia
- De muy buena familia; Benavente, Jacinto
- ¡Déjate querer, hombre!; Linares Rivas, Manuel
- ¡Di que eres tú!; Paso, Antonio y Chacón, Juan
- ¡Dispensa, Perico!...; Custodio, Ángel y Fernández Rica, Luis
- Divinas palabras; Valle-Inclán, Ramón María del
- Don Cascabeles; Vidal y Planas, Alfonso
- Don Juan José Tenorio; Silva Aramburu, José y Paso, Enrique
- Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan; Fernández del Villar, José
- Doña Herodes; Paso, Antonio
- Doña María de Castilla; Domingo, Marcelino
- Doña Mariquita; Vargas, Luis de
- Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores; García Lorca, Federico
- Dueña y señora; Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- El abuelo Curro; Fernández de Sevilla, Luis y Hernández Mir, Guillermo
- El agua no es del cielo; Aub, Max

- El aguaducho; Romero, Federico y Fernández Shaw, Guillermo
- El alma de Corcho; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- El ama; Fernández Ardavín; Luis
- El amo; Ras; Matilde
- El asesinato de Vera Wagner; Alsberg, Max y Heese, Otto, (traducción de Tomás Borrás)
- El atajo; Merino, Manuel y Avecilla; Ceferino
- El báculo y el paraguas; Masip, Paulino
- El balcón de la felicidad; Maura, Honorio
- El bandido Generoso; Sánchez Neyra, Pedro y Sánchez Mora, Pablo
- El botones del hotel Amberes; (Adaptación de Arturo Mori)
- El casto don José; Arniches, Carlos
- El circo de la verbena; Lázaro, Ángel
- El corzo; Muñoz Seca, Pedro
- El Creso de Burgos; Capella, Jacinto
- El cuento del lobo; Molnar, Ferenc (Traducción de Andrés Révész)
- El debut de la Patro; Torrado, Adolfo y Navarro, Leandro
- El despertar de Fausto; Martínez Olmedilla, Augusto
- El divino impaciente; Pemán, José María
- El drama de Adán; Muñoz Seca, Pedro
- El embrujado; Valle-Inclán, Ramón María del
- El enemigo público número 1; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- El escándalo; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- El espíritu de Elvino; Dicenta, Joaquín y Paso, A. (hijo)
- El Ex...; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- El gato Félix en el reino de los ratones; Fran, Margarita

- El gran ciudadano; Muñoz Seca, Pedro
- El hogar; Fernández del Villar, José
- El hombre deshabitado; Alberti, Rafael
- El hombre que se deja querer; Shaw, Bernard (Traducción de Julio Broutá)
- El huevo de Colón; Paso, Antonio (hijo) y Penella, Manuel
- El juramento de la Primorosa; Millán Astray, Pilar
- El juzgado se divierte; Paso, Antonio
- El loco de la masía; Vidal y Planas, Alfonso
- El mago del balón; Paso, Antonio
- El millonario y la bailarina; Millán Astray, Pilar
- El misterio del "María Celeste"; Casona, Alejandro, en colaboración con Hernández Catá, Alfonso
- El Niño de las Coles; Capella, Jacinto y Lucio, José de
- El niño se las trae; Ramos de Castro, Francisco
- El nublado; Mata, Pedro
- El otro; Unamuno, Miguel de
- El pacto de don Sebastián; Estremera, Antonio
- El pájaro pinto; Sánchez de Neyra, P. y Ximénez de Sandoval
- El paleta de Bórox; Ramos de Castro, F. y Carreño, A.
- El pan comido en la mano; Benavente, Jacinto
- El peligro rosa; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- El príncipe que todo lo aprendió en la vida; Maura, Honorio
- El rebelde; Calvo Sotelo, Joaquín
- El refugio; Muñoz Seca, Pedro
- El reintegro; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- El rey negro; Muñoz Seca, Pedro
- El rinconcito; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- El río dormido; Serrano Anguita; Francisco
- El rival de su mujer; Benavente, Jacinto
- El rosario; Barclay, Florencia

- El secreto de Lady Klaverasson; López de Haro, Rafael
- El susto; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- El taller de Pierrot; Ras, Matilde
- El tercer mundo; Valderrama, Pilar de
- El tío Catorce; Pérez Fernández, Pedro
- El tren del escaparate; Falcón, Irene de
- Elisabeth, la mujer sin hombre; Jossset, André (Traducción de José Juan Cadenas)
- Encadenadas; Domingo, Marcelino
- ¡Engaña!a, Constante! (Ya no es delito); Paso, Antonio y Pedro, Valentín de
- En el nombre del padre; Marquina, Eduardo
- En la pantalla las prefieren rubias; Serrano Anguita F.
- Entre la Cruz y el Diablo; Angélico, Halma
- Entre la gloria y la suerte; Vidal Rico, Miguel
- Entre todas las mujeres; Serrano Anguita, Francisco
- Equilibrios; Muñoz Seca, Pedro
- Era una vez en Bagdad...; Marquina, Eduardo
- Escuela de millonarias; Suárez de Deza; Enrique
- Espejo de avaricia; Aub, Max
- Esta noche o nunca; Hatvamy, Lili (Traducción de Tomás Borrás)
- Estudiantina; Fernández de Sevilla, Luis y Sepúlveda, Rafael
- Eva Quintanas; Linares Rivas, Manuel
- Farsa de los reyes magos; Alberti, Rafael
- Farsa y licencia de la Reina Castiza; Valle-Inclán, Ramón María del
- Fermin Galán; Alberti, Rafael
- Folletín; Jarnés, Benjamín
- Fu-Chu-Ling; Capella, Jacinto y Lucio, José de

- Fuente escondida; Marquina, Eduardo
- Grand Hotel; Baum, Vicky (Traducción de Arturo Mori)
- Guillermína; ADEBEL
- Guillermo Roldán; Bartolomé Soler
- Hace falta un suicida; Cuquerella, Félix y Sánchez de Neyra, Pedro
- Han cerrado el portal; Fernández Ardavín, Luis
- Hay que ser modernos; Maura; Honorio
- He encontrado una hija; Navarro, Leandro y Moris, José
- Hombre de presa; Serrano Anguita, Francisco
- Huelga en el puerto; León, María Teresa
- Jabalí; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Jácara del avaro; Aub, Max
- Juan Ciudad; Ribot, Matilde
- Juan Simón, "el enterrador"; Martínez Olmedilla, Augusto
- Juanito Arroyo se casa; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Katiuska; González del Castillo, Emilio y Martí Alonso, Manuel
- Korolenko; Sánchez de Neyra, Pedro y Sánchez Mora, Pablo
- La boda del señor Bringas o Si te casas, la pringas; Ramos de Castro, Francisco y Carreño, Anselmo
- La cacatúa verde; Schnizler, Arthur (traducción de Trudy Graa y Luis Araquistain)
- La cartera de marina; Custodio, Angel y Navarro, Antonio
- La carroza del Santísimo; Mérimée, Prosper (Adaptación de Manuel Azaña)
- La casa de Bernarda Alba; García Lorca, Federico
- La casa de doña Andrea o La suerte de la fea; Meliá, Vicente y Buil, Eduardo
- La casa de la bruja; Millán Astray, Pilar
- La casa del olvido; Fernández de Sevilla, Luis
- La casada sin marido; Lázaro, Ángel

- La comiquilla; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- La conquista de la prensa; Falcón Irene de
- La corona; Azaña, Manuel
- La culpa es de Calderón; Blanco,Leandro y Lapena, Alfonso
- La culpa es de ellos; Martínez Olmedilla, Augusto
- La culpa fue de aquel maldito tango...; Ramos de Castro, Francisco
- La cursi del hongo; Vargas, Luis de
- La Chascarrillera; Fernández de Sevilla, Luis
- La chica de Buenos Aires; Suárez de Deza, Enrique
- La chica de la pensión; Millán Astray, Pilar
- La chulapona; Romero, Federico y Fernández Shaw,Guillermo
- La danza de los velos; Pemán José María
- La del manojo de rosas; Ramos de Castro, Francisco y Carreño, Anselmo
- La diosa ríe; Arniches, Carlos
- La Dorotea; Marquina, Eduardo
- La duquesa de Benamejí; Machado, Antonio y Manuel
- La duquesa gitana; Benavente, Jacinto
- La Eme; Muñoz Seca, Pedro
- La española; Fernández Ardavín,Luis y Pedro, Valentín de
- La fama del tartanero; Manzano, Luis y Góngora, Manuel
- La frontera; Masip, Paulino
- La fuga de Bach; Fernández del Villar, José
- La guapa; Granada, José María y Téllez Moreno, José
- La guerrilla; Azorín
- La hija del tabernero; Lázaro, Ángel
- La hoguera del diablo; Lázaro, Ángel
- La inglesa sevillana; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- La loca juventud; Ramos Martín, José

- La locatis; Vargas, Luis de
- La luz; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- La marchosa; Carreño, Anselmo y Sepúlveda, Rafael
- La marimandona; Ramos Martín, José
- La Marquesona; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- ¡La maté porque era mía!; Ramos de Castro, Francisco
- La melodía del jazz-band; Benavente, Jacinto
- La mentira mayor; Fernández de Sevilla, Luis y Reoyo, Enrique
- La mercería de la Dalia Roja; Millán Astray, Pilar
- La millona; Suárez de Deza, Enrique
- La "miss" más "miss"; Paso, Antonio y Sáez, Emilio
- La moral del divorcio; Benavente, Jacinto
- La moza que yo quería; Lucio, José de
- La mujer de aquella noche; Manzano, Luis y Góngora, Manuel de
- La mujer de cera; Escobar, Julio y Guillén Salaya, Miguel
- La mujer del día; Armont, Paul y Marchand, Leopold. Versión castellana de F.Gutiérrez-Roig, Enrique
- La mujer que se vendió; Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- La musa gitana; Lapena, Alfonso y Blanco, Leandro
- La niña Calamar; Capella, Jacinto y Lucio, José de
- La niña de la bola; Navarro, Leandro
- La noche loca; Maura, Honorio
- La noche vieja; Custodio, Angel y Burgos, Javier de
- La novia de nieve; Benavente, Jacinto
- La novia de Reverte; Serrano Anguita, F. y Góngora, M.de
- La Oca; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- La Ofrenda; Ribot, Matilde
- La otra Eva; Iribarren, Manuel
- La Papirosa; Torrado, Adolfo y Navarro, Leandro
- La paz de Dios; Serrano Anguita, Francisco

- La pícara vida; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- La plasmatoria; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- La Plataforma de la Risa; Hoyos y Vinent, Antonio de
- La prima Fernanda; Machado, Antonio y Manuel
- La razón del silencio; Góngora, Manuel de
- La risa; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- La sal por arrobos; Paso, Antonio
- La señorita mamá; Verneuil, Louis. Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig
- La serrana más serrana; Martínez del Tovar, Luis
- La sirena varada; Casona, Alejandro
- La tabernera del puerto; Romero, Federico y Fernández Shaw G.
- La tonta del bote; Millán Astray, Pilar
- La tonta del rizo; Muñoz Seca, Pedro
- La tragedia del pelele; Arniches, Carlos
- La verdad inventada; Benavente, Jacinto
- La viuda; Sánchez de Neyra, Pedro
- La viudita se quiere casar; Capella, Jacinto y Lucio, José de
- La voz de su amo; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Las andanzas de Ginesillo, Millán Astray, Pilar
- Las arrepentidas, Paso, Enrique y Dicenta, Fernando
- Las cuatro paredes, Muñoz Seca, Pedro
- Las cinco advertencias de Satanás; Jardiel Poncela, Enrique
- Las de armas tomar; Paso, Antonio (hijo) y Loigorri, Francisco
- Las de los ojos en blanco; González del Castillo, Emilio y Muñoz Román, José
- Las de Villadiego; González del Castillo, Emilio y Muñoz Román, José
- Las del sombrerito verde; Acremant, Germana y Alberto versión castellana de Cadenas José Juan y F. Gutiérrez-Roig, Enrique

- Las desencantadas: Maura, Honorio
- Las dichosas faldas: Arniches, Carlos
- Las doce en punto: Arniches, Carlos
- Las doctores: Haro, Eduardo
- "Las Ermitas": Fernández de Sevilla, Luis y Sepúlveda, Rafael
- Las faldas: González del Castillo, Emilio y Muñoz Román José
- Las llamas del convento: Fernández Ardavin, Luis
- Las niñas de Doña Santa: Vidal y Planas, Alfonso
- Las niñas de Peligros: Paso, Antonio, Hijo
- Las tentaciones: Paso, Antonio y Torres del Álamo, Ángel
- Las tres Marías: Millán Astray, Pilar
- Las tres rosas: Ribot, Matilde
- Las vampiresas: González del Castillo, E. y Muñoz Román, J.
- Las víctimas de Chevalier: Paso, Antonio
- Latigazos: Boigues Martín, Enrique
- Leonor de Aquitania: Dicenta, Joaquín (hijo)
- Literatura: Benavente, Jacinto
- Lo que Dios no perdona: Marquina, Eduardo
- Lo que hablan las mujeres: Álvarez Quintero, S. y J.
- Lo que fue de la Dolores: Acevedo, José María
- Lola Madrid: Bisbal, María Amalia
- Los amores de la Nati: Millán Astray, Pilar
- Los amores de Lolín: Ribot, Matilde
- Los ateos: Estremera, Antonio
- Los caballeros: de Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Los caimanes: Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Los cuernos de don Friolera: Valle-Inclán, Ramón del
- Los chamarileros: Arniches, Carlos, Abati, Joaquín "Lucio, J. de
- Los enemigos de la República: Orriols, Álvaro
- Los gatos: Marco Davó, José y Alfayate, José
- Los hijos de la noche: Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Los hijos de la piedra: Hernández, Miguel de

- Los Julianes; Marquina, Eduardo
- Los mártires de Alcalá; Paso, Antonio
- Los niños sevillanos; Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Los pajaritos; Navarro, Leandro
- Los pantalones; Paso Antonio (hijo) y Dicenta, Fernando
- Los pellizcos; Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Los pistoleros; Oliver, Federico
- Los quince millones; Muñoz Seca, Pedro
- Los restos; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Los Reyes Católicos; Fernández del Villar, José
- Luisa Fernanda; Romero, Federico y Fernández Shaw,Guillermo
- Llévame en tus alas; Ramón Agustín y Rosas, Enrique de
- Mademoiselle Naná; Millán Astray, Pilar
- Madre Alegría; Fernández de Sevilla,L. y Sepúlveda, R.
- Madreselva; Alvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Madrileña bonita; Vargas, Luis de
- Mamá; Martínez Sierra, Gregorio
- Mamá ilustre; Suárez de Deza, Enrique
- Mamá Inés; Suárez de Deza, Enrique
- Manola-Manolo; Fernández de Sevilla, Luis
- Manón Lescaut; Fernández Ardayín, Luis y Pedro,Valentín de
- Mañana me mato; Pérez Fernández, Pedro
- Marcelino fue por vino;Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández,P.
- Marcha de honor; Lapena, Alfonso y Blanco, Leandro
- Margarita, Armando y su padre; Jardiel Poncela, Enrique
- Margarita y los hombres; Neville, Edgar
- María de la O; Valverde, Salvador y León, Rafael de
- María del Valle; Cueva, Jorge y José de la
- María "la Famosa"; Quintero, Antonio y Guillén,Pascual

- María o La hija de un tendero; Fernández Lepina, Antonio
- Mari-Bel; Coello de Portugal, Rafael
- Marquesa de Cairsan; ADEBEL
- Más bueno que el pan; Ramos de Castro, F. y Carreño, A.
- Mayo y Abril; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Melo (Melodrama); Bernstein, Henri. Traducción de Magda Donato
- Martes 13; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Me llaman la presumida; Ramos de Castro, F. y Carreño, A.
- Memorias de un madrileño; Benavente, Jacinto
- Menos lobos...; Sánchez de Neyra, Pedro y Sánchez Mora, Pablo
- Mercedes la Gaditana; Sánchez de Neyra, P. y Sánchez Mora, P.
- ¡Me sacrificaré!; Gutiérrez Navas, Manuel
- Morena Clara; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- ¡Mi abuelita, la pobre!; Vargas, Luis de
- Mi casa es un infierno; Fernández del Villar, José
- Mi costilla es un hueso; Vela, Joaquín y Sierra, Enrique
- Mi chica; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Mi distinguida familia; Suárez de Deza, Enrique
- Mi hermana Concha; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- ¡Mi padre!; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Mi querido enemigo; Fernández de Sevilla, Luis
- Miss Cascorro; Quintero, Antonio y Guillén Pascual
- Miss Gindalera; Torres del Alamo, Ángel y Asenjo, Antonio
- Mi vida es mía; Martínez Olmedilla, Augusto
- Napoleoncito; Picó, Pedro. Adaptación de Borrás, Tomás
- Ni al amor ni al mar...; Benavente, Jacinto
- Ni contigo ni sin ti; Ramos Martín, José
- ¡No hay no!; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- No hay quien engañe a Antonieta; Cadenas, José Juan y Gutiérrez-Roig (Adaptación de un vodevil de Hennequin)

- No juguéis con esas cosas; Benavente, Jacinto
- ¡No seas embustera!; Serrano Anguita, Francisco y Révész, Andrés. Arreglo de una comedia de Molnar
- Noche de levante en calma; Pemán José María
- Nuestra Natacha; Casona, Alejandro
- ¡Oh, oh, el amor!; Suárez de Deza, Enrique
- ¡¡¡Oro!!!; Viñas, Rodolfo
- Oro y marfil; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Oro viejo; Hernández Pino, Emilio
- Otra vez el diablo; Casona, Alejandro
- Paca Faroles; Manzano Mancebo, Luis
- Paloma de embajadores o Cada cual con su igual; Adams Martínez, Serafín y Torrado, Adolfo
- Papá Charlot; Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- Papá tiene un hijo; Domínguez, Antonio y García León, Joaquín
- Papeles; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Para casar bien o mal; Ribot, Matilde
- Para mal, el mío; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Pepa la Trueno; Lucio, José de
- Perfectamente deshonesto; Sturges, Preston (Traducción de María Rosa Oliver)
- Piezas de recambio; Sánchez de Neyra y Ximénez de Sandoval
- Pipo, Pipa y el lobo Tragatodo; Donato, Magda y Bartolozzi, S.
- Pluma en el viento; Dicenta, Joaquín (hijo)
- ¿Por qué te casas, Perico?; Ramos de Castro, F y Mayral, José
- Pitos y palmas; Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Por tierra de hidalgos; Linares Rivas, Manuel
- Proa al sol; Lázaro, Ángel
- Prostitución (La vida en las mancebías); Fernández Ardavín, Luis
- ¿Qué pasa en Cádiz?; Vela, Joaquín y Campúa, José L.
- ¡Qué solo me dejas!; Paso, Antonio (hijo) y Sáez, Emilio
- ¡Que trabaje Rita!; Estremera, Antonio y García Valdés, Rafael

- ¿Quién tiene vergüenza aquí?: Alvear, Enrique de
- ¿Quién soy yo?: Luca de Tena, Juan Ignacio
- Redención: Blasco, Sofía
- Reparto de mujeres: Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Rincón y Cortado (S.A.): Blanco, Leandro y Lapena, Alfonso
- Romance caballeresco: López de Alarcón, Enrique
- Romance de fieras: Linares Rivas, Manuel
- Romance de Lola Montes: Fernández Ardavín, Luis
- Rosas de sangre o El poema de la República: Orriols, Álvaro
- Ruth, Millán Astray, Pilar
- S.S. (Servicio Secreto): Estremera, Antonio y García Valdés, Rafael
- Salud y pesetas: Arniches, Carlos y Abati, Joaquín
- Santa Marina: Lázaro, Ángel
- Santa Rusia: Benavente, Jacinto
- Seis meses y un día: Fernández de Sevilla, Luis
- ¿Sería usted capaz de querarme?: Vargas, Luis de
- Sevilla la mártir: Fernández de Sevilla, Luis
- Seviyiya: Ramos de Castro, Francisco y Carreño, Anselmo
- Siete puñales: Serrano Anguita, Francisco
- Sol en la cumbre: Carreño, Anselmo
- Sol y sombra: Quintero, Antonio y Guillén, Pascual
- ¡Sola! Muñoz Seca, Pedro
- Solera, Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- ¡Soy un sinvergüenza! Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, P.
- Tabaco y cerillas: Paso, Antonio y F.Gutiérrez-Roig, Enrique
- Tal para cual o El secreto de Julia: ADEBEL
- ¡Te quiero, Papa! Muñoz Seca, Pedro
- Teresa de Jesús: Marquina, Eduardo

- Tierra en los ojos: Serrano Anguita, Francisco
- Todo Madrid lo sabía...: Linares Rivas, Manuel
- ¡Todo para ti!: Muñoz Seca, Pedro
- Todo un hombre: Unamuno, Miguel de (Adaptación de Julio de Hoyos)
- ¡Toma del frasco!: Silva Aramburo, José y Paso, Enrique
- ¡Tómame en serio!: Paso, Antonio
- Trampa y Cartón: Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Trastos viejos: Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Triángulo: Martínez Sierra, Gregorio
- Tres líneas de "El Liberal": Serrano Anguita, Francisco
- Tu cuerpo en la arena: Llabrás y Larena
- Tú, el barco; yo, el navegante...: Serrano Anguita, Francisco
- Tú gitano y yo gitana: Casas y Bricio, Antonio
- ¡Tu mujer nos engaña!: Merino, Manuel y Lucio, José de
- Tu vida no me importa: Serrano Anguita, Francisco
- Tú y yo, solos: Manzano Mancebo, Luis
- Un adulterio decente: Jardiel Poncela, Enrique
- Un día de octubre: Kaiser, Georg (Versión de Custodio, Ángel y F. Gutiérrez-Roig, Enrique)
- Un grito en la noche: Pérez Doménech, J.
- "Un momento": Sassone, Felipe
- Un negocio con América: Frank, Paul e Hirschfeld, Ludwig.
(Traducción Tomás Borrás)
- Un pregón sevillano: Álvarez Quintero, Serafín y Joaquín
- Un señor de horca y cuchillo: Custodio, Ángel y Fernández
Rica, Luis
- Un soltero difícil: Aguilar Catena, Juan y Pedro, Valentín de
- ¡¡Un tiro!!: Gutiérrez Navas, Manuel
- Una americana para dos: Paso, Antonio y Pedro, Valentín de
- Una aventura diplomática: Bauer, Ludwig, traducción de Donato

Magda y Foerth, Eduardo

- Una gran señora; Suárez de Deza, Enrique
- Una mujer simpática; Ramos Martín, José y Moreno, Ramón
- Una tarde a modas, Blasco, Sofía
- Usted tiene ojos de mujer fatal; Jardiel Poncela, Enrique
- Vaya usted con Dios, amigo; Fernández de Sevilla, Luis
- ¡20.000 duros!; Navarro, Leandro y Torrado, Adolfo
- Venancia, la pitonisa; Alonso Preciado, Luis
- Vida alegre, Bisbal, María Amalia
- Vivir de ilusiones; Arniches, Carlos
- Yerma; García Lorca, Federico
- Yo quiero; Arniches, Carlos
- ¡Yo no quiero líos!; Paso, Antonio (hijo) y Paso, Enrique
- Yo soy la Greta Garbo (Vida, pasión y triunfo de una estrella de la pantalla); Paso, Antonio
- Yo soy un asesino; Paso, Antonio y Arroyo, Enrique
- ¡Zape!; Muñoz Seca, Pedro y Pérez Fernández, Pedro
- Zoraida; Ribot, Matilde

AUTORES Y OBRASCON INDICACIÓN DE GÉNEROS, TEATROS Y FECHAS DE ESTRENO

- ABATI, Joaquín
(Ver Arniches, Carlos)
- ACEVEDO, José María
Lo que fue de la Dolores; comedia dramática de costumbres aragonesas en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 18 de febrero de 1933
- ACREMANT, Germana y Alberto
Las del sombrero verde; comedia en un prólogo y tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, 7 de diciembre de 1932. Versión castellana de José J. Cadenas y E.F. Gutiérrez-Roig.
- ADAME MARTÍNEZ, Serafín
(Ver Torrado, Adolfo)
- ADEBEL
Tal para cual o El secreto de Julia; juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel de Madrid, 25 de diciembre de 1932
- AGUILAR CATENA, Juan y PEDRO, Valentín de
Un soltero difícil; comedia en tres actos, el último dividido en tres cuadros. Teatro Pavón de Madrid, 13 de julio de 1932
- ALBERTI, Rafael
El hombre deshabitado; auto en un prólogo, un acto y un epílogo. Teatro Zarzuela de Madrid, 26 de febrero de 1931
Fermín Galán; romance de ciego en tres actos, diez episodios y un epílogo. Teatro Español, 1º de junio de 1931
- ALFAYATE, José
(Ver Marco Davó, José)
- ALONSO PRECIADO, Luis
Venancia, la pitonisa; novela escénica con gotas de sainete en tres jornadas. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, 7 de septiembre de 1931
- ALSBERG, Max y HESSE, Otto
El asesinato de Vera Wagner; Comedia policiaca en cuatro actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, 7 de febrero de 1935
Traducción de Tomás Borrás

- ALVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín
Madreselva; poema dramático en tres actos y un prólogo. Teatro Fontalba de Madrid, el 30 de enero de 1931
- Reparto de mujeres; charla popular por la ciudadana Rosita Rasco, costurera. Teatro Ruzafa de Valencia, el 24 de abril de 1931
- Noviazgo, boda y divorcio; entremés. Teatro Lara, el 23 de mayo de 1931
- El peligro rosa; comedia en tres actos. Teatro del Príncipe en San Sebastián, el 11 de septiembre de 1931 y teatro María Isabel de Madrid, el 2 de octubre de 1931
- Solera; comedia en tres actos. Teatro Fontalba de Madrid, el 13 de enero de 1932
- Pitos y palmas; zarzuela cómica en dos actos, el segundo en tres cuadros, música de Francisco Alonso. Teatro Calderón de Madrid, el 26 de febrero de 1932
- El rinconcito; comedia en tres actos. Teatro Lara de Madrid, el 8 de abril de 1932
- Lo que hablan las mujeres; comedia en tres actos. Teatro Lara de Madrid, el 21 de octubre de 1932
- La pícaro vida; comedia en tres actos. Teatro Avenida de Madrid, el 30 de noviembre de 1932
- Un pregón sevillano; entremés. Teatro Español de Madrid, el 24 de abril de 1933
- El susto; comedia en tres actos. Teatro Fontalba de Madrid, el 28 de abril de 1933
- Juanito Arroyo se casa; comedia en tres actos y prólogo. Teatro Benavente de Madrid, el 26 de octubre de 1933
- Cinco lobitos; comedia en tres actos. Teatro Cómico de Madrid, 13 de enero de 1934
- Colores y barro; zarzuela en dos actos divididos en cinco cuadros, música del maestro Jacinto Guerrero. Teatro Coliseum de Madrid, el 4 de septiembre de 1934
- La risa; comedia en tres actos. Teatro Cervantes de Sevilla, el 13 de octubre de 1934 y teatro Cómico de Madrid, el 23 de noviembre de 1934
- Para mal, el mío; comedia en tres actos. Teatro Lara de Ma

drid, el 18 de febrero de 1935

Martes, 13; comedia en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros. Teatro Eslava, de Madrid, el 20 de abril de 1935

Los restos; comedia burlesca en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 28 de mayo de 1935

La comiquilla; comedia en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 5 de octubre de 1935

La inglesa sevillana; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, en Madrid, el 22 de noviembre de 1935

- ALVEAR, Enrique de

¿Quién tiene vergüenza aquí?; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 24 de mayo de 1933

- ANGELICO, Halma

Entre la Cruz y el Diablo; comedia en dos actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 9 de enero de 1932

- ARMONT, Paul y MARCHAND, Leopold

La mujer del día; comedia humorística en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 9 de enero de 1932.
Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig

- ARNICHES, Carlos

Vivir de ilusiones; farsa cómica en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 14 de noviembre de 1931

La diosa ríe; tragedia grotesca en tres actos. Teatro María Isabel, el 31 de diciembre de 1931

Las dichosas faldas; sainete en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 25 de enero de 1933

Cuidado con el amor; farsa cómica en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 4 de marzo de 1933

Las doce en punto; sainete en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 21 de diciembre de 1933

El casto don José; tragedia grotesca en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 23 de diciembre de 1933

La tragedia del pelele; farsa cómica en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 9 de abril de 1935

Yo quiero; andanzas de un pobre chico en tres actos. Teatro Eslava, de Madrid, el 14 de enero de 1936

- ARNICHES, Carlos y ABATI, Joaquín
Salud y pesetas; farsa grotesca en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 18 de abril de 1934
- ARNICHES, Carlos, ABATI, Joaquín y LUCIO, José de
Los chamarileros; farsa sainetesca en tres actos. Teatro Eslava, de Madrid, el 16 de enero de 1931
- ARROYO, Enrique
 (Ver Paso, Antonio y Larra)
- ASENJO, Antonio
 (Ver Torres del Álamo, Ángel)
- AVECILLA, Ceferino
 (Ver Merino, Manuel)
- AZAÑA, Manuel
La corona; drama en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 12 de abril de 1932
- AZORÍN
La guerrilla; comedia en tres actos, el tercero dividido en tres cuadros. Teatro Benavente, de Madrid, el 11 de enero de 1936
- BALLESTEROS Y BALLESTEROS, Alberto
Apóstoles; drama social en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 10 de marzo de 1932
- BARTOLOZZI, Salvador
 (Ver Donato, Magda)
- BAUER, Lugwin
Una aventura diplomática. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 21 de noviembre de 1931.
 Traducción y adaptación de Margarita Nelken y Eduardo Foerth
- BAUM, Vicki
Grand Hotel; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 24 de septiembre de 1932.
 Adaptación de Arturo Mori
- BENAVENTE, Jacinto
De muy buena familia; comedia en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 11 de marzo de 1931
Literatura; comedia en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 4 de abril de 1931
La melodía del jazz-band; comedia en un prólogo y tres ac-

tos, teatro Fontalba, de Madrid, el 30 de octubre de 1931
Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán; comedia en tres actos, teatro Calderón, de Madrid, el 5 de noviembre de 1931

Santa Rusia; primera parte de una trilogía, teatro Beatriz, de Madrid, 6 de octubre de 1932

La duquesa gitana; comedia de magia en cinco actos divididos en diez cuadros, teatro Fontalba, de Madrid, el 28 de octubre de 1932

La moral del divorcio; conferencia dialogada dividida en tres partes, teatro Avenida, de Madrid, el 4 de noviembre de 1932

El rival de su mujer; comedia en tres actos, teatro Odeón, de Buenos Aires, sin fecha de estreno

La verdad inventada; comedia en tres actos, teatro Lara, de Madrid, el 27 de octubre de 1933

El pan comido en la mano; comedia en tres actos, teatro Fontalba, de Madrid, el 12 de enero de 1934

Ni al amor ni al mar...; drama en cuatro actos y un epílogo, teatro Español, de Madrid, el 19 de enero de 1934

Memorias de un madrileño; puestas en acción en cinco cuadros, teatro Lara, de Madrid, el 8 de noviembre de 1934

La novia de nieve; comedia en un prólogo y tres actos, teatro Español, de Madrid, el 29 de noviembre de 1934

No juguéis con esas cosas; comedia en tres actos, teatro Eslava, de Madrid, el 18 de enero de 1935

Cualquiera lo sabe; comedia en tres actos, teatro de la Comedia, de Madrid, el 13 de febrero de 1935

- BERNSTEIN, Henri
Melo (Melodrama); folletín escénico en tres actos, divididos en doce cuadros, teatro Cómico, de Madrid, el 20 de abril de 1934
 Traducción de Magda Donato
- BLANCO, Leandro y LAPENA, Alfonso
La culpa es de Calderón; farsa cómica en tres jornadas, teatro Alcázar, de Madrid, el 2 de octubre de 1931

Rincón y Cortado (S.A.); comedia no apta para caballeros, en tres actos, el segundo, en dos cuadros y un entrecuadro. Teatro María Isabel, Madrid, el 1 de septiembre de 1932
(Ver Lapena, Alfonso)

- BLASCO, Sofía

Una tarde a modas; comedia. Teatro Zarzuela, de Madrid, el 12 de octubre de 1931

Redención; comedia en tres actos. Teatro Chueca, de Madrid, el 16 de septiembre de 1933

- BOIGUES MARTÍN, Enrique

Latigazos; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 22 de enero de 1932

- BUIL, Eduardo

(Melía, Felipe)

- BURGOS, Javier de

(Ver Custodio, Ángel)

- CALVO SOTELLO, Felipe

El rebelde; apuntes para la biografía de una vida de hoy en un prólogo y tres actos divididos en cinco cuadros, Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 7 de diciembre de 1934

- CAMPÚA José L.

(Ver Vela, Joaquín)

- CAPELLA, Jacinto y LUCIO, José de

¡A divorciarse tocan!; juguete cómico en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 10 de diciembre de 1931

El Niño de las Coles; juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 19 de enero de 1933

El Cresco de Burgos; juguete asainetado en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 27 de octubre de 1933

¡Caramba con la marquesa!; juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 26 de enero de 1934

Fu-Chu-Ling; farsa cómica en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 11 de diciembre de 1934

La viudita se quiere casar; juguete cómico en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 15 de diciembre de 1934

Cloti la Corredora; melodrama inspirado en una obra de Balzac, en cinco actos agrupados en tres jornadas. Teatro Poliorama, de Barcelona, el 31 de marzo de 1934 y Astoria, de Madrid, el 13 de junio de 1934

La niña Calamar; juguete cómico en tres actos. Teatro Chueca, de Madrid, el 17 de mayo de 1935

- CARREÑO, Anselmo
Sol en la cumbre; zarzuela en dos actos, el segundo, en dos cuadros, música del maestro Sorozábal, teatro Astoria, de Madrid, el 4 de mayo de 1934
- CARREÑO, Anselmo y SEPÚLVEDA, Rafael
La marchosa; comedia de ambiente popular en tres actos, teatro Lara, de Madrid, el 15 de enero de 1932
 (Ver Ramos de Castro, Francisco)
- CASAS Y BRICIO, Antonio
Tú gitano y yo gitana; romance en tres jornadas, teatro Es lava, de Madrid, el 10 de noviembre de 1934
- CASONA, Alejandro
La sirena varada; comedia dramática en tres actos, teatro Español, de Madrid, el 17 de marzo de 1934
Otra vez el Diablo; cuento de miedo en tres jornadas y un amanecer, teatro Español, de Madrid, el 26 de abril de 1935
Nuestra Natacha; comedia en tres actos, el tercero en tres cuadros, teatro Victoria, de Madrid, el 5 de julio de 1936
- CASONA, Alejandro y HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso
El misterio del "María Celeste"; drama, teatro de la Zarzuela, Madrid, el 30 de agosto de 1935
- COELLO DE PORTUGAL, Rafael
Mari-Bel; comedia en tres actos, teatro Alcázar, de Madrid, el 12 de marzo de 1931
- CROISSET, Francis de
Cuentan de una mujer... (Il était une fois...); aventura en tres actos divididos en seis cuadros, teatro Avenida, de Madrid, el 20 de octubre de 1932
 Adaptación de Antonio Fernández Lepina
- CUEVA, Jorge y José de la
Jaramago; comedia en tres actos, teatro Figaro de Madrid, el 12 de enero de 1932
María del Valle; comedia en tres actos, teatro Fontalba de Madrid, el 10 de abril de 1934
Creo en ti; comedia en tres actos, teatro Lara, de Madrid, el 20 de noviembre de 1935

- CUQUERELLA, Félix y SÁNCHEZ NEYRA, Pedro
Hace falta un suicida, grotesco en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 13 de marzo de 1931
- CUSTODIO, Angel y BURGOS, Javier de
Alonso XIII de Bom-Bom; fantasía escénica en tres actos, inspirada en hechos de los últimos días que precedieron al desmembramiento de la monarquía en España. Teatro Maravillas, de Madrid, el 13 de junio de 1931
- CUSTODIO, Ángel y FERNÁNDEZ RICA, Luis
¡Dispensa, Perico!...; juguete cómico en tres actos inspirado en una obra de Impekoven y Mathern. Teatro Ideal, de Madrid, el 20 de mayo de 1932
Un señor de horca y cuchillo; comedia grotesca en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 21 de diciembre de 1932
- CUSTODIO, Ángel y NAVARRO, Antonio
La cartera de Marina; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 15 de junio de 1932
- CHACÓN, Juan
 (Ver Paso, Antonio)
- DICIENTA, Joaquín (hijo)
Pluma en el viento, drama en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 25 de abril de 1931
Leonor de Aquitania; drama en cinco actos, los tres últimos divididos en cinco cuadros, y un epílogo. Teatro Español, de Madrid, el 15 de marzo de 1933
- DICIENTA, Joaquín (hijo) y PASO, Antonio (hijo)
El espíritu de Elvino; comedia en tres actos. Teatro Ideal, de Madrid, el 4 de mayo de 1932
- DICIENTA, Fernando
 (Ver Paso, Antonio (hijo) y Paso, Enrique)
- DOMÍNGUEZ, Antonio y GARCIA LEÓN, Joaquín
Papá tiene un hijo; juguete cómico en tres actos. Teatro Calderón, de Madrid, el 16 de febrero de 1934
- DOMINGO, Marcelino
Doña María de Castilla, drama en cuatro actos. Teatro Español, de Madrid, el 8 de febrero de 1933

- DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador
Aventuras de Pipo y Pipa. Teatro Cómico, el 28 de enero de 1934
Pipo y Pipa y los Reyes Magos. Teatro María Isabel, el 23 de diciembre de 1934
Pipo y Pipa en la boda de Cucuruchito. Teatro María Isabel, el 20 de enero de 1935
Pipo y Pipa en busca de la muñeca prodigiosa. Teatro María Isabel, el 5 de marzo de 1935
Pipo y Pipa en el fondo del mar. Teatro María Isabel, el 4 de abril de 1935
Pipo y Pipa y el lobo Tragalo todo. Teatro María Isabel, el 7 de noviembre de 1935
Pipo y Pipa y las muñecas. Teatro María Isabel, el 30 de diciembre de 1935
Pipo y Pipa en el país de los borriquitos. Teatro María Isabel, el 12 de marzo de 1936
 Todas las obras anteriores, al igual que las de la serie de Pinocho, son comedias para niños.
- ESCOBAR, Julio y GUILLÉN SALAYA, Miguel
La mujer de cera; comedia dramática en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 10 de mayo de 1935
- ESTREMER, Antonio
El pacto de don Sebastián; juguete cómico en tres actos, el primero dividido en dos cuadros. Teatro Cómico, de Madrid, el 31 de diciembre de 1931
Los ateos; comedia. Teatro Cómico, de Madrid, el 25 de marzo de 1933
- ESTREMER, Antonio y GARCÍA VALDÉS, Rafael
¡Qué trabajo Rita!, disparate cómico en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 31 de enero de 1931
S.S.(Servicio Secreto); comedia de espionaje en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros. Teatro Chueca, de Madrid, el 27 de septiembre de 1935
- FALCÓN, Irene de
El tren del escaparate; Grupo Teatral "Nosotros", Teatro Proletario, 19 de febrero de 1933

- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis

Han cerrado el portal; juego de comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 22 de enero de 1931

Las llamas del convento; comedia dramática en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 9 de diciembre de 1931

Barrios bajos; comedia popular en tres actos, el segundo dividido en dos cuadros y un intermedio. Teatro Avenida, de Madrid, el 29 de diciembre de 1932

Prostitución (La vida en las mancebías); drama en tres actos. Teatro Eslava, de Madrid, el 22 de marzo de 1933

El ama; comedia lírico-dramática en tres actos, música de Jacinto Guerrero. Teatro Ideal de Madrid, el 24 de marzo de 1933

Agua de mar; comedia dramática en tres actos y un epílogo. Teatro Fontalba, de Madrid, el 7 de marzo de 1934

Romance de Lola Montes; comedia dramática en tres actos. Teatro Español de Madrid, el 29 de abril de 1936

- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis y PEDRO, Valentín de

Manón Lescaut; adaptación de la novela del abate Prevost, en tres actos, cada uno dividido en dos cuadros. Teatro Cómico, de Madrid, el 1º de abril de 1932

La españolaita; zarzuela en tres actos, música de Jacinto Guerrero. Teatro Fontalba, de Madrid, el 12 de diciembre de 1935

- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis

Seis meses y un día; comedia asainetada en tres actos. Teatro Fígaro, de Madrid, el 23 de diciembre de 1931

Carracuca; comedia asainetada en tres actos y un epílogo. Teatro Victoria, de Madrid, el 3 de febrero de 1932

La Chascarrillera; comedia sevillana en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 27 de enero de 1933

Mi querido enemigo; farsa cómica en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 15 de noviembre de 1933

Sevilla la mártir; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 21 de noviembre de 1933

La casa del olvido; comedia en tres actos. Teatro Coliseum, de Madrid, el 2 de abril de 1935

Manola-Manolo; humorada en un prólogo y tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 14 de mayo de 1935

Vaya usted con Dios, amigo; comedia de ambiente popular madrileño en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 11 de octubre de 1935

- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y HERNÁNDEZ MIR, Guillermo
El abuelo Curro; comedia en tres actos. Teatro Victoria de Madrid, el 19 de octubre de 1932
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y REOYO, Enrique
La mentira mayor; humorada lírica en cinco cuadros, música de Jacinto Guerrero. Coliseum de Madrid, el 26 de octubre de 1934
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y SEPÚLVEDA, Rafael
"Las Ermitas"; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 15 de abril de 1933
Madre Alegría; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 2 de febrero de 1934
Estudiantina; impresiones de un ambiente de juventud, en un prólogo y tres lugares. Teatro Lara, de Madrid, el 29 de diciembre de 1934.
- FERNÁNDEZ DEL VILLAR, José
Mi casa es un infierno; comedia en tres actos. Teatro Poliorama, de Barcelona el 26 de mayo de 1931 y en el Teatro Alcázar, de Madrid, el 2 de junio de 1931
Los Reyes Católicos; comedia en tres actos. Teatro Principal, de Alicante el 24 de enero de 1931 y Teatro Alcázar, de Madrid, el 11 de julio de 1931
La fuga de Bach; juguete cómico en tres actos. Teatro Arriaga, de Bilbao, el 19 de abril de 1930 y Teatro María Isabel, de Madrid, el 25 de noviembre de 1931
El hogar; novela escénica dividida en un prólogo, tres capítulos y un epílogo. Teatro María Isabel, de Madrid, el 26 de marzo de 1932
Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan; comedia de costumbres populares en tres actos. Teatro María Isabel, el 13 de noviembre de 1932
- FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio
María o La hija de un tendero; comedia cómica en tres ac-

- tos. Teatro Cómico, de Madrid, el 21 de noviembre de 1931
- FERNÁNDEZ RICA, Luis
(Ver Custodio, Ángel)
 - FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo
(Ver Romero, Federico)
 - FIGUEROA, Agustín de
Aquella noche...; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 3 de marzo de 1932
 - FRAN, Margarita de
El gato Félix en el reino de los ratones. Teatro Eslava, de Madrid, el 4 de marzo de 1935
 - FRANK, Paul e HIRSCHFELD, Ludwig
Un negocio con América; juguete cómico en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 26 de enero de 1934.
Traducción de Tomás Borrás.
 - GALÁN, Fermín
Berta; drama, adaptación de Juan López Merino. Teatro Eslava de Madrid, el 21 de abril de 1932
 - GABIRONDO, Víctor
(Ver Morcillo, Manuel)
 - GARCÍA LEÓN, Joaquín
(Ver Domínguez, Antonio)
 - GARCÍA LORCA, Federico
Bodas de sangre; tragedia en tres actos y siete cuadros. Teatro Beatriz, de Madrid, el 8 de marzo de 1933
Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín; alaluya erótica, cuatro cuadros. Teatro Español, de Madrid (Club Teatral de Cultura), el 3 de mayo de 1933
La zapatera prodigiosa; farsa violenta en dos actos. Teatro Español, de Madrid (Club Teatral de Cultura), el 3 de mayo de 1933
Yerma; poema trágico en tres actos y seis cuadros. Teatro Español, de Madrid, el 29 de diciembre de 1934
Doña Rosita la soltera o El lenguaje de las flores; poema granadino del novecientos dividido en varios jardines con escenas de canto y baile. Estrenada en provincias en 1935

- GARCÍA VALDES, Rafael
(Ver Estremera, Antonio)
- GÓMEZ MARTÍN, Consolación
Capullo entre zarzas; comedia en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 11 de julio de 1932
- GÓNGORA, Manuel de
La razón del silencio; comedia en tres actos. Teatro Eslava, de Valencia, el 5 de marzo de 1932 y teatro Maravillas, de Madrid, el 9 de junio de 1933
(Ver Manzano, Luis y Serrano Anguita, Francisco)
- GONZÁLEZ, Julio F. y RICO, Vicente L.
Consuelo "la del Portillo"; sainete madrileño en un acto, música de Vela y Aquelladas. Teatro de la Latina, el 23 de julio de 1932
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio
(Ver Morcillo, Manuel)
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y MARTÍ ALONSO, Manuel
Katiuska (La mujer rusa); zarzuela en dos actos, música de Pablo Sorózábal. Teatro Victoria de Barcelona el 27 de enero de 1931 y teatro Rialto de Madrid, el 11 de mayo de 1932
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y MUÑOZ ROMÁN, José
¡Allá pelioulas!; farsa cómica en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 5 de febrero de 1932

Las faldas; pasatiempo cómico-lírico en dos actos, cuatro cuadros, varios subcuadros y apoteosis. Música de Ernesto Rosillo. Teatro Eslava, de Madrid, 30 de noviembre de 1932

Las de Villadiego; pasatiempo cómico-lírico en dos actos, cinco cuadros varios subcuadros y apoteosis. Música de Francisco Alonso. Teatro Pavón, de Madrid, el 12 de mayo de 1933

Las de los ojos en blanco; pasatiempo cómico-lírico en dos actos, cinco cuadros, varios subcuadros y apoteosis. Música de Francisco Alonso. Teatro Martín, de Madrid, el 31 de octubre de 1934

Las vampiras; pasatiempo cómico-lírico en dos actos, seis cuadros, varios subcuadros y apoteosis. Música de Ernesto Rosillo. Teatro Cómico, de Barcelona, el 26 de julio de 1934 y teatro Romea, de Madrid, el 30 de noviembre de 1934
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan (Ver Olmedilla, Juan G.)

- GRANADA, José María y TÉLLEZ MORENO, José
La Guapa; sainete en tres actos, sin complicaciones ni gotas sentimentales y sin moraleja. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 20 de febrero de 1931
- GUILLÉN, Pascual
 (Ver Quintero, Antonio)
- GUILLÉN SALAYA, Miguel
 (Ver Escobar, Julio)
- GUTIÉRREZ NAVAS, Manuel
¡¡Un tiro!!; comedia humorística dividida en tres actos y cinco cuadros. Teatro Cómico, de Madrid, el 6 de abril de 1934
¡¡Arriba!!; comedia humorística en tres actos. Escenificación original de un tema extranjero. Teatro Benavente, de Madrid, el 9 de noviembre de 1934
¡Me sacrificaré!; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 27 de marzo de 1936
- GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique F.
 (Ver Paso, Antonio)
- HARO, Eduardo:
Las doctoras; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 22 de mayo de 1931
- HATVAMY, Lili;
Esta noche o nunca; comedia en tres actos. Teatro Principal, de Palma de Mallorca, el 16 de febrero de 1932 y Cómico, de Madrid, el 13 de abril de 1932.
 Traducción de Tomás Borrás
- HENNEQUIN y WEBER
No hay quien engañe a Antonieta; vodevil en tres actos. Teatro Eslava, de Madrid, el 3 de diciembre de 1931.
 Adaptación española de José Juan Cadenas y Enrique Fernández Gutiérrez-Roig
- HERNÁNDEZ CATÁ, Alfonso
 (Ver Casona, Alejandro)
- HERNÁNDEZ MIR, Guillermo
 (Ver Fernández de Sevilla, Luis)
- HERNÁNDEZ PINO, Emilio
Oro viejo; comedia en tres actos. Teatro Calderón, de Madrid, el 10 de diciembre de 1931

- Ama Isabel; comedia en tres actos. T. Fontalba, de Madrid, el 23 de noviembre de 1934
- HESSE, Otto Ernst
(Ver Alsberg, Max)
 - HIRSCHFELD, Ludwig
(Ver Frank, Paul)
 - HOYOS Y VINENT, Antonio de
La Plataforma de la Risa; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 11 de enero de 1936
 - IRIBARREN, Manuel
La otra Eva; comedia en un prólogo y tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 19 de mayo de 1936
 - JARDIEL PONCELA, Enrique
Margarita, Armando y su padre; comedia humorística en cuatro actos. Teatro de la Comedia, Madrid, 17 de abril de 1931
Usted tiene ojos de mujer fatal; comedia humorística en tres actos y un prólogo. Teatro Cervantes, de Madrid, el 19 de septiembre de 1933
Angelina o El honor de un brigadier (Un drama en 1880); humorada en tres actos y una presentación. Teatro María Isabel, de Madrid, el 2 de marzo de 1934
Un adulterio decente; comedia en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros. Teatro María Isabel, de Madrid, el 2 de mayo de 1935
Las cinco advertencias de Satanás; comedia en cuatro actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 20 de diciembre de 1935
Cuatro corazones con freno y marcha atrás (Morirse es un error); farsa en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 2 de mayo de 1936
 - JARNÉS, Benjamín
Folletín; historia dramática en tres entregas. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 3 de junio de 1932
 - JOSSET, André
Elisabeth. La mujer sin hombre; obra dramática en dos partes y cinco cuadros. Teatro Lara, de Madrid, el 11 de abril de 1936.
Traducción José Juan Cadenas.

- KAISER, Georg
Un día de octubre; comedia de amor en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 6 de mayo de 1931.
 Versión castellana de Ángel Custodio y Luis Fernández Roca.
- LAPENA, Alfonso y BLANCO, Leandro
La muba gitana; comedia lírica en dos actos, el segundo dividido en dos cuadros. Música de José G. Baylac. Teatro Apolo, de Barcelona, el 5 de marzo de 1931
Marcha de honor; zarzuela en dos actos, el segundo dividido en tres cuadros. Música de Soutullo y Vert. Teatro Maravillas, de Madrid, abril de 1931
 (Ver Blanco, Leandro)
- LARRA, LOZANO y ARROYO
¡Campanas a vuelo!; revista satírica en dos actos, divididos en nueve cuadros y dos entrecuadros. Música de Francisco Alonso. Teatro de Fuencarral, de Madrid, 7 de junio de 1931
- LÁZARO, Ángel
Proa al sol; Poema dramático en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 5 de marzo de 1931
La hoguera del diablo; Teatro Español, de Madrid, el 4 de enero de 1932
La hija del tabernero; Comedia en tres actos. Teatro Fígaro, de Madrid, el 4 de febrero de 1932
El circo de la verbena; comedia en tres actos y un prólogo. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 4 de octubre de 1933
Santa Marina; comedia en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 12 de septiembre de 1934
La casada sin marido; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 4 de enero de 1936
- LENORMAND, Henri
Asia; tragedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 7 de febrero de 1933
 Traducción de Arturo Mori
- LEÓN, Rafael de
 (Ver Valverde, Salvador)
- LERENA José Luis (Ver Llabrés, Pedro)
- LINARES RIVAS, Manuel

Todo Madrid lo sabía...; Comedia en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 27 de octubre de 1931

Eva Quintanas; comedia en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 14 de enero de 1933

Romance de fieras; comedia de personas, en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 8 de marzo de 1933

Por tierra de hidalgos; comedia en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 20 de enero de 1934

- LÓPEZ ALARCÓN, Enrique
Romance caballeresco; comedia melodramática a la española, en tres actos y un epílogo. Teatro Lara, de Madrid, el 30 de septiembre de 1933
- LÓPEZ DE HARO, Rafael
Una conquista difícil; comedia en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 28 de abril de 1931
El secreto de Lady Klavereson; comedia en tres actos. Teatro Eslava, de Madrid, el 16 de marzo de 1935
- LOYGORRI, Francisco
 (Ver Paso, Antonio -hijo-)
- LOZANO
 (Ver Larra)
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio
¿Quién soy yo?; farsa en tres actos, el tercero en dos cuadros. Teatro Alcázar, de Madrid, el 4 de octubre de 1935
- LUCIO, José de
La moza que yo quería; zarzuela en dos actos divididos en tres cuadros. Música de Fernando Díaz Giles. Teatro Nuevo, de Barcelona, el 4 de noviembre de 1932 y teatro Ideal de Madrid, el 3 de febrero de 1933
Pepa la Trueno; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 22 de octubre de 1935
 (Ver Arniches, Carlos; Capella, Jacinto y Merino, Manuel)
- LLABRÉS, Pedro y LERENA, José Luis
Tu cuerpo en la arena; vodevil revista. Teatro Martín, de Madrid, el 18 de diciembre de 1935
- MACHADO, Antonio y Manuel
La prima Fernanda; comedia de figurón en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 24 de abril de 1931

La duquesa de Benamejil; drama en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 26 de marzo de 1932

- MANZANO MANCEBO, Luis

Paca Faroles; comedia en tres actos, el segundo en dos momentos. Teatro Lara, de Madrid, el 9 de abril de 1931

Antón Perulero; comedia en tres actos. Teatro Calderón, de Madrid, el 23 de enero de 1934

Tú y yo, solos; comedia en tres actos. Teatro Benavente de Madrid, el 8 de febrero de 1935

- MANZANO MANCEBO, Luis y GÓNGORA, Manuel de

La fama del tartanero; zarzuela en tres actos, el tercero dividido en dos cuadros. Música de Jacinto Guerrero. Teatro Lope de Vega, de Valladolid, el 2 de octubre de 1931 y teatro Calderón, de Madrid, el 8 de enero de 1932

La mujer de aquella noche; guión de película sonora, en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 14 de septiembre de 1932

- MARCO DAVÓ, José y ALFAYATE, José

Con las manos en la masa o No hay mal que por bien no venga; sainete madrileño en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 28 de febrero de 1935

Los gatos; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 3 de octubre de 1935

- MARCHAND, Leopold

(Ver Armont, Paul)

- MARQUINA, Eduardo

Fuente escondida; Teatro Español, de Madrid, el 17 de enero de 1931

Era una vez en Bagdad...; láminas de "Las mil y una noches" agrupadas en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 10 de febrero de 1932

Los Julianes; drama en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 13 de mayo de 1932

Teresa de Jesús; estampas carmelitanas. Teatro Beatriz, de Madrid, el 25 de noviembre de 1932

La Dorotea; comedia en tres jornadas, inspirada en la obra de Lope de Vega. Teatro Cómico, de Madrid, el 23 de enero de 1935

Lo que Dios no perdona; comedia en tres actos. Teatro Esala
va, de Madrid, el 22 de marzo de 1935

En el nombre del padre; Teatro Fontalba, de Madrid, el 29
de octubre de 1935

- MARTÍ ALONSO, Manuel
(Ver González del Castillo, Emilio)
- MARTÍNEZ DE TOVAR, Luis
La serrana más serrana; comedia lírica en tres actos divi-
didos en nueve cuadros. Teatro Ideal, de Madrid, el 12 de
marzo de 1935
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto
La culpa es de ellos; comedia en tres actos. Teatro María
Isabel, de Madrid, el 16 de junio de 1931

El despertar de Fausto; comedia en tres actos. Teatro Lara,
de Madrid, el 29 de diciembre de 1931

Mi vida es mía; Comedia en tres actos. Teatro Muñoz Seca,
de Madrid, el 19 de noviembre de 1935
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto y MUNDET ÁLVAREZ, A
Juan Simón "El enterrador"; drama popular en un prefacio,
tres actos y un epílogo. Teatro del Duque, de Córdoba, el
26 de agosto de 1931
- MASIP, Paulino
La frontera; comedia en tres actos. Teatro Cervantes, de
Madrid, el 30 de diciembre de 1932

El báculo y el paraguas; comedia en un prólogo y tres ac-
tos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 7 de enero de
1936
- MATA, Pedro
El nublado; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid,
el 17 de mayo de 1932
- MAURA, Honorio
La noche loca; comedia en tres actos. Teatro Infanta Isa-
bel, de Madrid, el 4 de marzo de 1931

El balcón de la felicidad; comedia en un prólogo y tres
actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 30 de diciembre de
1932

Hay que ser modernos; comedia en tres actos. El tercero dividido en dos cuadros. Teatro María Isabel, de Madrid, el 24 de marzo de 1933

El príncipe que todo lo aprendió en la vida; comedia en un prólogo y cuatro actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 21 de abril de 1933

Las desencantadas; comedia en cuatro actos. Teatro Muñoz Seca, el 21 de diciembre de 1934

- MAYRAL, José L.

(Ver Ramos de Castro, Francisco)

- MELIÁ, Felipe y BULL, Eduardo

La casa de doña Andrea o La suerte de la fea. Teatro Muñoz Seca, en Madrid, el 18 de mayo de 1934

- MÉRIMÉE, Prosper

La carroza del Santísimo. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 17 de junio de 1931.

Traducción y adaptación de Manuel Azaña

- MERINO, Manuel y AVECILLA, Ceferino

El atajo; comedia en tres actos. Teatro Calderón, de Madrid, el 6 de febrero de 1934

- MERINO, Manuel y LUCIO, José de

¡Tu mujer nos engaña!; adaptación libre de un vodevil en tres actos de A. Vallesca. Teatro María Isabel, de Madrid, el 28 de junio de 1932

- MILLÁN ASTRAY, Pilar

Los amores de la Nati; sainete en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 13 de marzo de 1931

La mercería de la Dalia Roja; comedia asainetada en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 4 de mayo de 1932

Las andanzas de Ginesillo; tres estampas de sainete. Teatro María Isabel, de Madrid, el 15 de julio de 1932

La casa de la bruja; comedia popular melodramática en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 24 de octubre de 1932

Ruth; drama en tres actos y un cuadro. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 19 de enero de 1933

La chica de la pensión. Teatro Benavente, de Madrid, el 11 de enero de 1935

- Las tres Marías; comedia asainetada en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 28 de febrero de 1936
- MOLNAR, Ferenc
El cuento del lobo; comedia en tres actos. Teatro Reina Victoria, de Madrid, el 9 de abril de 1931.
Traducción de Andrés Rêvész
 - MORCILLO, Manuel, GABIRONDO, Víctor y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio
¡Aquí está mi mujer!; farsa cómica en tres actos. Teatro Figaro, de Madrid, el 3 de marzo de 1932
 - MORENO, Ramón María
(Ver Ramos Martín, José)
 - MORI, Arturo
Broadway; comedia norteamericana en tres actos. Adaptación de la obra americana sobre la versión de Marzel. Teatro Cómico, de Madrid, el 26 de febrero de 1932
El botones del Hotel Amberes; comedia melodramática americana, en un prólogo y cuatro actos (adaptación). Teatro Cómico, de Madrid, el 30 de noviembre de 1932
 - MORIS, José M.
(Ver Navarro, Leandro)
 - MUÑIZ, Alfredo
(Ver Olmedilla, Juan G.)
 - MUÑOZ ROMÁN, José
(Ver González del Castillo, Emilio)
 - MUÑOZ SECA, Pedro
¡Todo para ti!; comedia en tres actos. Teatro Infanta Isabel, de Madrid, el 10 de abril de 1931
El corzo; zarzuela en dos actos. Música de Enrique Daniel. Teatro Nuevo, de Barcelona, el 25 de septiembre de 1931
El drama de Adán; humorada en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 25 de noviembre de 1932
¡Te quiero, Papel!; juguete cómico en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 25 de noviembre de 1932
Equilibrios; juguete cómico en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 24 de mayo de 1932 y teatro María Isabel, de Madrid, el 12 de diciembre de 1932
El refugio; comedia en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 15 de abril de 1933

Los quince millones; comedia en tres actos. Teatro Goya, de Zaragoza, el 4 de octubre de 1933 y María Isabel, de Madrid, el 22 de noviembre de 1933

La Eme; juguete cómico en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 5 de junio de 1934 y María Isabel, de Madrid, el 21 de septiembre de 1934

El rey negro; cuento en tres actos y nueve cuadros. Teatro de la Comedia, Madrid, el 11 de diciembre de 1934

El gran ciudadano; farsa en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 13 de marzo de 1935

¡Cataplum...!! o El hombre que no creía en los milagros; comedia en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 19 de julio de 1935 y María Isabel, de Madrid, el 18 de septiembre del mismo año

¡Sola!; comedia en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 25 de octubre de 1935

La tonta del rizo; comedia en tres actos. Teatro Poliorama, de Barcelona, el 17 de julio de 1936

- MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro

El alma de Corcho; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 14 de enero de 1931

¡Mi padre!; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 11 de septiembre de 1931

La Oca; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 24 de diciembre de 1931

Anacleto se divorcia; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 2 de mayo de 1932

¡No hay no!; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 18 de noviembre de 1932

Jabalí; comedia satírica en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 24 de diciembre de 1932

Trastos viejos; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 21 de abril de 1933

La voz de su amo; juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 15 de septiembre de 1933

El Ex...; farsa satírica de la vida de un pobre hombre, dividida en tres estampas. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 29 de diciembre de 1933

Mi chica; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 14 de mayo de 1934

El escándalo; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 31 de agosto de 1934

¡Soy un sinvergüenza!; juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 13 de diciembre de 1934

Papeles; comedia en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el día 12 de abril de 1935

Marcelino fue por vino; comedia en tres actos. Teatro de los Campos Eliseos, de Bilbao, el 30 de agosto de 1935 y teatro Eslava, de Madrid, el 20 de septiembre de 1935

La plasmatoria; farsa cómica en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 18 de diciembre de 1935

¡Zape!; Juguete cómico en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 11 de abril de 1936

- NAVARRO, Antonio
(Ver Custodio, Angel)

- NAVARRO, Leandro
La niña de la bola; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 18 de julio de 1931

Los pajaritos; comedia, Teatro Ideal, de Madrid, el 21 de abril de 1932

- NAVARRO Leandro y MORIS, José M.
He encontrado una hija; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 10 de marzo de 1931

- NAVARRO, Leandro y TORRADO, Adolfo
Los hijos de la noche; farsa cómico-melodramática en un prólogo y tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 26 de enero de 1933

Los niños sevillanos; comedia en un prólogo y tres actos. Teatro Lope de Vega, de Valladolid, en noviembre de 1933. Teatro Cervantes, de Madrid, el 21 de diciembre de 1933

¡20.000 duros!; melodrama en un prólogo y tres actos. Teatro Chueca, de Madrid, el 11 de septiembre de 1934

Los pellizcos; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 26 de octubre de 1934

La Papirosa; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 19 de enero de 1935

Los caimanes; comedia en tres actos y un prólogo. Teatro Eslava, de Madrid, el 21 de febrero de 1935

La mujer que se vendió; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 11 de junio de 1935

Dueña y señora; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 31 de enero de 1936

- NEVILLE, Edgard

Margarita y los hombres; comedia en tres actos, dividida en seis cuadros. Teatro Benavente, de Madrid, el 9 de febrero de 1934

- OLIVER, Federico

Los pistoleros; drama en tres actos y cinco cuadros. Teatro Español, de Madrid, el 5 de diciembre de 1931

- OLMEDILLA, Juan G. y MUNIZ, Alfredo

Como los propios ángeles; comedia popular madrileña en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, 28 de agosto de 1931

- O'NEILL, Carlota;

Al pozo; Grupo Teatral "Nosotros", Teatro Proletario, Madrid, 11 de febrero de 1933

- ORRIOLS, Álvaro de

Rosas de sangre o El poema de la República; portfolio en cinco estampas. Teatro Fuencarral, de Madrid, el 2 de mayo de 1931

Los enemigos de la República; portfolio en cuatro estampas y un epílogo. Teatro Libertad, de Valencia el 5 de noviembre de 1931 y Maravillas de Madrid, el 27 de noviembre de 1931

- PASO, Antonio

¡Tómame en serio!; comedia en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 14 de febrero de 1931

Doña Herodes; juguete cómico en tres actos. Teatro Cómico de Madrid, el 12 de marzo de 1931

Las víctimas de Chevalier; juguete cómico en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 16 de diciembre de 1931

Yo soy la Greta Garbo (Vida, pasión y triunfo de una es-

trella de la pantalla); juguete cómico en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 25 de octubre de 1932

Los mártires de Alcalá; farsa cómica en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 17 de marzo de 1933

El juzgado se divierte; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 24 de noviembre de 1933

El mago del balón; juguete cómico deportivo en tres actos, el segundo dividido en tres cuadros. Teatro Cervantes, de Madrid, el 12 de marzo de 1935

La sal por arrobas; humorada cómico-lírica en dos actos y siete cuadros. Música de Pablo Luna y Jacinto Guerrero. Teatro Martín (sin fecha de estreno)

- PASO, Antonio y ARROYO, Enrique
Yo soy un asesino; farsa en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 31 de mayo de 1935
- PASO, Antonio y CHACÓN, Juan
¡Di qué eres tú!; comedia en tres actos. Arreglo para la escena española de una obra de Bousquet y Falle. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 19 de mayo de 1931
- PASO, Antonio y F. GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique
Tabaco y cerillas; comedia en tres actos, el segundo dividido en tres cuadros. Teatro Benavente, de Madrid, el 29 de noviembre de 1935
- PASO, Antonio y PEDRO, Valentín de
¡Engañala, Constante! (Ya no es delito); farsa cómica en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 16 de septiembre de 1932
Una americana para dos; juguete cómico en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 15 de septiembre de 1933
- PASO, Antonio y SÁEZ, Emilio
La "miss" más "miss"; vodevil en tres actos dividido en cinco cuadros, adaptación para la escena española de uno original de André Nounery-Eon y René Pujol. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 12 de mayo de 1934
- PASO, Antonio, TORRES DEL ÁLAMO, Ángel y ASENJO, Antonio
Las tentaciones; humorada lírica en dos actos y varios cuadros. Música de Jacinto Guerrero. Teatro Pavón de Madrid, el 23 de diciembre de 1932

- PASO, Antonio (hijo)
Las niñas de Peligros; vodevil arrevistado, Teatro Martín, de Madrid, el 12 de marzo de 1932
- PASO, Antonio (hijo) y DICENTA, Fernando
Los pantalones; revista. Teatro Eslava, de Madrid, el 24 de febrero de 1933 (Música de Uya y Montorio)
(Ver Dicenta, Joaquín)
- PASO, Antonio (hijo) y LOYGORRI, Francisco
Las de armas tomar; fantasía en el año 50 en dos actos, divididos en un prólogo y seis cuadros, varios subcuadros y una apoteosis. Música de Francisco Alonso. Teatro Martín, de Madrid, el 8 de marzo de 1935
- PASO, Antonio (hijo) y PASO, Enrique
¡Yo no quiero líos!; farsa cómica en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 27 de octubre de 1933
- PASO, Antonio (hijo) y PENELLA, Manuel
El huevo de Colón; Sainete, vodevil y revista, dos actos, en diez cuadros. Música de M. Penella. Teatro Cervantes, de Madrid, el 27 de octubre de 1931
- PASO, Antonio (hijo) y SAEZ, Emilio
¡Qué solo me dejais!; farsa cómica en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 31 de enero de 1936
- PASO, Enrique y DICENTA, Fernando
Las arrepentidas; revista. Música de Uya y Montorio. Teatro Maravillas, de Madrid, el 19 de febrero de 1932
(Ver Paso, Antonio -hijo- y Silva Aramburu, José)
- PEDRO, Valentín de
(Ver Aguilar Catena, J; Fernández Ardavín, L; y Paso, A.)
- PEMÁN, José María
El divino impaciente; poema dramático en un prólogo, tres actos y un epílogo. Teatro Beatriz, de Madrid, el 27 de septiembre de 1933
- Quando las Cortes de Cádiz; poema dramático en un prólogo, tres actos y un epílogo. Teatro Victoria, de Madrid, el 27 de septiembre de 1934
- Cisneros; poema dramático en tres actos, el tercero en dos cuadros. Teatro Victoria, de Madrid, el 15 de diciembre de 1934
- Noche de levante en calma; drama en tres actos, el tercero en dos cuadros. Teatro Fontalba, de Madrid, el 13 de septiembre de 1935

Julietta y Romeo; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 9 de enero de 1936

La danza de los velos; comedia en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 11 de febrero de 1936

- PÉREZ DE AYALA, Ramón

ANDG; adaptación teatral. Teatro Beatriz, de Madrid, el 6 de noviembre de 1931

- PÉREZ DOMÉNECH, J.J.

Un grito en la noche; versión escénica en tres actos de la novela de Pedro Mata. Teatro Cómico, de Madrid, el 8 de junio de 1933

- PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro

El Tío Catorce; sainete en tres actos. Teatro Gran Metropolitan, de Madrid, el 1º de julio de 1931

Mañana me mato; juguete cómico en tres actos. Teatro Esclava, de Madrid, el 13 de febrero de 1935

(Ver Muñoz Seca, Pedro)

- PICÓ, Pedro E.

Napoleoncito; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 5 de mayo de 1933. Adaptación de Tomás Borrás del original La luz de un fósforo

- QUINTERO, Antonio y GUILLÉN, Pascual

Miss Cascorro; sainete madrileño en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 21 de mayo de 1931

Los caballeros; comedia popular en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 18 de diciembre de 1931

Sol y sombra; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 17 de septiembre de 1932

María "la Famosa"; comedia en tres actos. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 17 de diciembre de 1932

La luz; comedia en tres actos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 10 de mayo de 1933 y teatro Victoria, de Madrid, el 9 de septiembre de 1933

Como tú, ninguna; sainete en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 3 de noviembre de 1933

El reintegro; apunte de sainete. Teatro Astoria, de Madrid el 28 de diciembre de 1933

La Marquesona; sainete en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 7 de febrero de 1934

Mayo y Abril; comedia en tres actos. Teatro María Isabel de Madrid, el 2 de mayo de 1934

Papá Charlot; tragicomedia en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 16 de octubre de 1934

Oro y marfil; comedia en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 4 de diciembre de 1934

Morena Clara; Comedia en tres actos y un juicio oral. Teatro Cómico, de Madrid, el 8 de marzo de 1935

El enemigo público número 1; humorada en un prólogo y tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 27 de septiembre de 1935

Mi hermana Concha; comedia en un prólogo y tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 20 de mayo de 1936

- RAMOS DE CASTRO, Francisco

¡La maté porque era mía!; drama para reír, en un prologoillo y tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 26 de marzo de 1932

El niño se las trae; comedia en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 24 de marzo de 1933

La culpa fue de aquel maldito tango...; comedia cómica en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 5 de diciembre de 1933

- RAMOS DE CASTRO, Francisco y CARREÑO, Anselmo

La del manojo de rosas; sainete lírico en dos actos, divididos en seis cuadros. Música de Pablo Sorozabal. Teatro Fuencarral, de Madrid, el 13 de noviembre de 1934

Sevilya; comedia cómica en tres actos, el primero dividido en dos cuadros. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 30 de enero de 1935 y Alcázar, de Madrid, el 20 de abril de 1935

El paleta de Bórox; comedia cómica en tres actos. Teatro Chueca, de Madrid, el 25 de abril de 1935

Más bueno que el pan; caricatura de comedia en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 2 de julio de 1935

Me llaman la presumida; sainete lírico. Música de Francis-

- co Alonso. Teatro Ideal, Madrid, el 4 de diciembre de 1935
La boda del señor Bringas o Si te casas la pringas; sainete en tres actos. Música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, de Madrid, el 2 de mayo de 1936
- RAMOS MARTÍN, José
La marimandona; historieta en tres actos, divididos en cinco cuadros. Teatro Cómico, Madrid, el 13 de junio de 1931
La loca juventud; opereta en un acto, dividido en tres cuadros. Música de Jacinto Guerrero. Teatro Chusca, de Madrid, el 12 de julio de 1931
Ni contigo, ni sin ti; entremés. Teatro Cómico, de Madrid, el 14 de diciembre de 1932
 - RAMOS MARTÍN, José y MORENO, Ramón María
Una mujer simpática; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 9 de enero de 1931
 - REMÓN, Agustín y ROSAS, Enrique de
Llévame en tus alas; espectáculo en 17 cuadros. Comentarios musicales burlescos. Teatro Barcelona, de Barcelona, el 14 de enero de 1931 y teatro Fontalba, de Madrid, el 29 de abril de 1931
 - REOYO, Enrique
 (Ver Fernández de Sevilla, Luis)
 - RÉVÈSZ, Andrés
 (Ver Serrano Anguita, Francisco)
 - RIBOT, Matilde
La Ofrenda; Salón María Cristina, Madrid, 5 de mayo de 1931
Para casar bien o mal y Zoraida; Salón María Cristina, de Madrid, el 16 de enero de 1932
Los amores de Lolín; Ateneo de Sevilla y teatro María Guerrero, de Madrid, el 11 de junio de 1932
Las tres rosas; Salón María Cristina, Madrid, 18 de mayo, 1932
Juan Ciudad; vida de San Juan de Dios adaptada a la escena en 13 estampas. Teatro Cómico de Madrid, el 8 de enero de 1936
 - ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo
El aguaducho; entremés. Teatro Cómico, de Madrid, el 14 de diciembre de 1932
La chulapona; comedia lírica en tres actos, el segundo en tres cuadros. Música de Federico Moreno Torroba. Teatro Calderón, de Madrid, el 31 de marzo de 1934

- ROSAS, Enrique de
(Ver Remón, Agustín)
- SÁEZ, Emilio
(Ver Paso, Antonio)
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro
La viuda; tragedia alegre en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 12 de mayo de 1933
(Ver Cuquerella, Félix)
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro y SÁNCHEZ MORA, Pablo
El bandido Generoso; romance grotesco en tres actos y un prólogo. Teatro Pavón, de Madrid, el 23 de marzo de 1934
Menos lobos...; agrodrاما en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 2 de noviembre de 1934
Korolenko; comedia de figurón. Teatro Cómico, de Madrid, el 28 de diciembre de 1935
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro y XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe
Mercedes, la Geditana; comedia popular en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 17 de febrero de 1932
El pájaro pinto; comedia en dos partes, divididas en seis cuadros. Teatro Victoria, de Madrid, el 13 de diciembre de 1935
Piezas de recambio; humorada lírica. Música de Pablo Luna, Teatro Martín, de Madrid, el 22 de febrero de 1933
(Ver Ximénez de Sandoval, Felipe)
- SÁNCHEZ MORA, Pablo
(Ver Sánchez de Neyra, Pedro)
- SASSONE, Felipe
Adán o El drama empieza mañana; palabras de una comedia sin acción. Tres actos divididos en siete cuadros. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 9 de enero de 1931
"Un momento"; escenas de la historia de un hombre. Comedia en prólogo y tres actos. Teatro Alcázar de Madrid, el 1º de julio de 1931
¡Como una torre!; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 24 de enero de 1936
- SCHNIZLER, Arthur

La cacaúda verde; Teatro Escuela de Arte, teatro Fontalba, de Madrid, el 19 de junio de 1935
Traductores Trudy Graa y Luis Araraquistain

- SEPÚLVEDA, Rafael
(Ver Carreño, Anselmo y Fernández de Sevilla, Luis)
- SERRANO ANGUIA, Francisco
Tierra en los ojos; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 12 de enero de 1931
Entre todas las mujeres; comedia en tres actos. Teatro Alcázar, de Madrid, el 20 de noviembre de 1931
Hombre de presa; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 18 de febrero de 1932
Tres líneas de "El Liberal"; farsa en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid el 7 de abril de 1932
En la pantalla las prefieren rubias; comedia en tres actos. Teatro Victoria, de Madrid, el 16 de diciembre de 1932
Siete puñales; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 10 de marzo de 1933
Tú, el barco; yo, el navegante...; comedia en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 6 de diciembre de 1933
El río dormido; comedia en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 2 de marzo de 1934
Tu vida no me importa; comedia en tres actos. Gran Cinema, de Santander, el 19 de septiembre de 1934 y teatro Esclava, de Madrid, el 7 de septiembre de 1934
La paz de Dios; comedia dramática en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 4 de octubre de 1934
Caperucita gris; comedia en tres actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 31 de octubre de 1935
- SERRANO ANGUIA, Francisco y GÓNGORA, Manuel de
La novia de Reverte; romance andaluz en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 16 de marzo de 1933
- SERRANO ANGUIA, Francisco y RÉVÈSZ, Andrés
No seas embustera; arreglo español de una comedia de Molnar, en tres actos y un epílogo. Teatro Alcázar, de Madrid, el 31 de enero de 1931

- SHAW, Bernard
El hombre que se deja querer; comedia en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 20 de marzo de 1931. Traducción de Julio Broutá
- SIERRA, Enrique
(Ver Vela, Joaquín)
- SILVA ARAMBURU, José y PASO, Enrique
Don Juan José Tenorio; ensayo general de la testamentaría, en dos actos, seguidos de otro, como consecuencia. Teatro de la Zarzuela, de Madrid, el 7 de noviembre de 1931
¡Toma del frasco!; humorada vodevilesca en dos actos sin interrupción, divididos en una vista panorámica, seis cuadros, una información sensacional y apoteosis. Música de Pablo Luna. Teatro Martín, 29 de septiembre de 1932
- SOLER, Bartolomé
Guillermo Roldán; comedia dramática en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 17 de abril de 1931
Batalla de rufianes; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 13 de marzo de 1936
- STURGES, Preston;
Perfectamente deshonesto; teatro Alcázar, de Madrid, el 15 de julio de 1936 (Adaptación de María Rosa Oliver)
- SUÁREZ DE DEZA; Enrique
Una gran señora; comedia en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 16 de octubre de 1931
Mamá ilustre; comedia en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 1 de junio de 1932
Mi distinguida familia (Caricatura de un hogar moderno); comedia cómica en tres actos. Teatro María Isabel, de Madrid, el 9 de diciembre de 1932
Escuela de millonarias; comedia en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 16 de febrero de 1933
La chica de Buenos Aires; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 27 de octubre de 1933
¡Oh, oh, el amor!; comedia en un prólogo y tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 28 de abril de 1934
Adiós, muchachos; comedia en tres actos. Teatro Lara, de Madrid, el 20 de abril de 1935
La millona; novela escénica en cuatro actos. Teatro Benavente, de Madrid, el 10 de mayo de 1935

- Mamá Inés; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 26 de octubre de 1935
- Dan; obra en tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 11 de abril de 1936
- TÉLLEZ MORENO, José
Canela fina; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 5 de diciembre de 1933
(Ver Granada, José María)
 - TORRADO, Adolfo y ADAME MARTÍNEZ, Serafín
Paloma de Embajadores o Cada cual con su igual; sainete madrileño en dos actos. Teatro Maravillas, de Madrid, el 29 de abril de 1931
 - TORRADO, Adolfo y NAVARRO, Antonio
El debut de la Patro; sainete de costumbres madrileñas, en dos actos y dos cuadros. Música del maestro Calleja. Teatro Zarzuela, de Madrid, el 19 de julio de 1932
(Ver Navarro, Antonio)
 - TORRES DEL ÁLAMO, Angel y ASENJO, Antonio
Miss Guindalera; sainete madrileño en un acto, tres cuadros y un suelto de periódico. Música de Jacinto Guerrero. Teatro Calderón, de Madrid, el 28 de agosto de 1931
(Ver Paso, Antonio)
 - UNAMUNO; Miguel de
El otro; misterio en tres jornadas y un epílogo. Teatro Español, de Madrid, el 14 de diciembre de 1932
 - VALVERDE, Salvador y LEÓN, Rafael
María de la O; comedia en tres actos y un epílogo. Teatro Polioroma, de Barcelona, el 19 de diciembre de 1935 y teatro Aloézar, de Madrid, el 11 de abril de 1936
 - VALLE-INCLÁN, Ramón del
Farsa y licencia de la Reina Castiza; farsa en tres jornadas. Teatro Muñoz Seca, Madrid, el 3 de junio de 1931
El embrujado; tragedia de tierras de Salnes. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 11 de noviembre de 1931
Divinas palabras; tragicomedia de aldea en tres jornadas. Teatro Español, de Madrid, el 16 de noviembre de 1933
 - VARGAS, Luis de
La cursi del hongo; comedia en tres actos. Teatro Cómico,

de Madrid, el 8 de octubre de 1931

Concha Moreno; comedia en tres actos. Teatro Fontalba, de Madrid, el 11 de mayo de 1932

La locatía; sainete veraniego en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 16 de septiembre de 1932

¿Sería usted capaz de quererme?; sainete en tres actos. Teatro de la Comedia, de Madrid, el 17 de febrero de 1933

¡Mi abuelita, la pobre...!; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 23 de diciembre de 1933

Madridiña bonita; comedia en tres actos. Teatro Cómico, de Madrid, el 15 de septiembre de 1934

Doña Mariquita. Teatro Cómico, de Madrid, el 12 de septiembre de 1935

- VELA, Joaquín y CAMPÚA, José L.

¿Qué pasa en Cádiz?; historieta cómico-vodevilesca. Ocho cuadros considerados como tres actos. Música de Francisco Alonso. Teatro Romea, de Madrid, el 5 de febrero de 1932

- VELA, Joaquín y SIERRA, Enrique

Mi costilla es un hueso; historieta cómico-vodevilesca en un prólogo y nueve cuadros considerados como tres actos. Música de Francisco Alonso. Teatro Maravillas, de Madrid, el 14 de octubre de 1932

- VERNEUIL, Louis

La señorita mamá; comedia en tres actos. Teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 15 de abril de 1932.

Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig.

- VIDAL RICO, Miguel;

Entre la gloria y la suerte; comedia en un prólogo y cuatro actos. Teatro Muñoz Seca, 28 de enero de 1935

- VIDAL Y PLANAS, Alfonso

El loco de la masía; farsa tragicómica de símbolos en tres actos. Teatro Fuencarral, de Madrid, el 16 de octubre de 1931

Las niñas de Doña Santa; un paseo del corazón por la mala vida en un prólogo y tres actos. Teatro Cervantes, de Madrid, el 10 de octubre de 1933

Don cascabeles. tragicomedia. Teatro Eslava, de Madrid, el 3 de septiembre de 1935

- VILLAYERDE, Manuel
Carmen y Don Juan; comedia dramática en tres actos. Teatro Beatriz, de Madrid, el 29 de octubre de 1932
- VIÑAS, Rodolfo
¡¡¡Oro!!!; comedia dramática en tres actos. Teatro Español, de Madrid, el 9 de junio de 1933
- XIMÉNEZ SE SANDOVAL, Felipe y SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro
Bacarrat; mil metros de film sonoro totalmente dialogados en castellano y divididos en tres actos. Teatro Calderón, de Valladolid, el 5 de noviembre de 1932 y teatro Muñoz Seca, de Madrid, el 4 de mayo de 1933
- ZILARY, Lajos
Aquella noche; comedia dramática en cuatro actos, el primero dividido en dos cuadros. Teatro Principal, de Zaragoza, el 25 de mayo de 1935 y teatro Victoria, de Madrid, el 6 de septiembre de 1935.
 Adaptación de Magda Donato.

BIBLIOGRAFÍA PRIMARIA

- ABATI, Joaquín (Ver Arniches, Carlos)
- ACEVEDO, José María; Lo que fue de la Dolores, La Farsa, año VII, nº 289, 25 de marzo de 1933
- ACREMANT, Germana y Alberto; Las del sombrerito verde, La Farsa, año VI, nº 277, 31 de diciembre de 1932
- ADAME MARTÍNEZ, Serafín y TORRADO ESTRADA, Adolfo; Paloma de Embajadores o Cada cual con su igual, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931
- ADEBEL (Eduarda Adelina Aparicio y Ossorio); Marquesa de Cairsan, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932 (Segunda edición)
Guillermina; Sociedad de Autores Españoles, 1932
Tal para cual o El secreto de Julia; Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1933
- AGUILAR CATENA, Juan y PEDRO, Valentín; Un soltero difícil, La Farsa, año VI, nº 254, 23 de julio de 1932
- ALBERTI, Rafael; El hombre deshabitado, Editorial Losada, Buenos Aires, 1952 (Segunda edición)
Fernán Galán; sin datos de editorial ni lugar, año 1931
- ALFAYATE, José; (Ver Marco Davó, José)
- ALONSO PRECIADO, Luis; Venancia, la pitonisa, Tipografía Moderna, Valencia, 1931
- ALSBERG, Max y HESSE, Otto; El asesinato de Vera Wagner, traducción de Tomás Borrás, ejemplar mecanografía de la Biblioteca de la Fundación Joan March
- ÁLVAREZ QUINTERO, Serafín y Joaquín; Obras Completas, edición definitiva, confrontada con los textos originales. (Tercera edición) Espasa Calpe S.A. Madrid, 1971. Tomos V y VI; Madreselva, Reparto de Mujeres, Noviazgo, boda y divorcio, El peligro rosa, Solera, Pitos y palmas, El rinconcito, Lo que hablan las mujeres, La pícaro vida, Un pregón sevillano, El susto, Juanito Arroyo se casa, Cinco lobitos, Colores y barro, La risa, Para mal, el mío, Martas, 13, Los restos, La comiquilla, La inglesa sevillana.

- ALVEAR, Enrique de; ¿Quién tiene vergüenza aquí?, La Farsa, año VII, nº 315, 23 de septiembre de 1933
- ANGÉLICO, Halma; Entre la Cruz y el Diablo, La Farsa, año VI, nº 257, 13 de agosto de 1932
Al margen de la ciudad, en Teatro de Mujeres (tres autoras españolas) M. Aguilar Editor, Madrid, 1934
- ARREONT, Paul y MARCHAND, Leopold; La mujer del día, La Farsa, año VI, nº 232, 20 de febrero de 1932. Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig.
- ARNICHES, Carlos; Teatro completo, Aguilar Editores, Madrid, 1948 -Vivir de ilusiones, La diosa ríe, Las dichosas faldas, Las doce en punto, El casto don José, La tragedia del pelele, Yo quiero-
Cuidado con el amor, La Farsa, año VII, nº 300, 10 de junio de 1933
- ARNICHES, Carlos; ABATI, Joaquín y LUCIO, José de; Los charileros, La Farsa, Año V, nº 182, 7 de marzo de 1931
- ARROYO, Enrique; (Ver Larra y Paso, Antonio)
- ASENJO, Antonio; (Ver Torres del Álamo, Ángel)
- AUB, Max; Teatro completo, Aguilar, Madrid, 1968 -Jácara del avaro, Espéjulo de avaricia, El agua no es del cielo-
- AVECILLA, Ceferino; (Ver Merino, Manuel)
- AZAÑA, Manuel; La corona, La Farsa, año VI, nº 244, 14 de mayo de 1932
- AZORIN; La guerrilla, La Farsa, año X, nº 442, 7 de marzo de 1936
- BALLESTEROS Y BALLESTEROS, Alberto; Apóstoles, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
- BALLESTEROS, Mercedes; Tienda de nieve, publicada en 1931
- BARTOLOZZI, Salvador; (Ver Donato, Magda)
- BAUM, Vicki; Grand Hotel, La Farsa, año VI, nº 268, 29 de octubre de 1932
- BENAVENTE, Jacinto; Obras completas, Aguilar S.A. Madrid,

1950-1951. Tomos V y VI. Tomo V (1950) De muy buena familia, Literatura, La melodía del jazz-band, Cuando los hijos de Eva no son los hijos de Adán, Santa Rusia, La duquesa gitana, La moral del divorcio, El rival de su mujer, La verdad inventada, El pan comido en la mano. Tomo VI (1963, 5ª edición) Ni al amor ni al mar..., Memorias de un madrileño, La novia de nieve, No jugáis con esas cosas, Cualquiera lo sabe.

- BERSTEIN, Henri; Melo (Melodrama), La Farsa, año VIII, nº 366, 15 de septiembre de 1934. Traducción de Magda Donato
- BLANCO, Leandro y LAPENA, Alfonso; La culpa es de Calderón, La Farsa, año V, nº 214, 17 de octubre de 1931
Rincón y Cortado (S.A.), La Farsa, año VI, nº 262, 17 de septiembre de 1932
(Ver Lapena, Alfonso)
- BOIGUES MARTÍN, Enrique; Latigazos, El Teatro Moderno, (Prensa Moderna) Año VIII, nº 334, 13 de noviembre de 1932
- BURGOS, Javier de (Ver Custodio, Ángel)
- CADENAS, José Juan y F. GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique; No hay quien engañe a Antonieta (Adaptación española del vodevil de Hennequin y Weber) La Farsa, año VI, nº 264, 1º de octubre de 1932
- CALVO SOTELO, Joaquín; El rebelde, La Farsa, año IX, nº 388, 23 de febrero de 1935
- CAMPÚA, José L. (Ver Vela, Joaquín)
- CAPELLA, Jacinto; ¡A divorciarse tocan!, La Farsa, año VI, nº 234, 5 de marzo de 1932
El Niño de las Coles, La Farsa, año VII, nº 286, 4 de marzo de 1933
El Graso de Burgos, La Farsa, año VIII, nº 336, 17 de febrero de 1934
¡Caramba con la marquesa!, La Farsa, año VIII, nº 352, 9 de junio de 1934

Fu-Chu-Ling, La Farsa, año IX, nº 392, 23 de marzo de 1935

La viudita se quiere casar, La Farsa, año IX, nº 408, 13 de julio de 1935

Cloti la Corredora; La Farsa, año IX, nº 413, 17 de agosto de 1935

- CARREÑO, Anselmo; Sol en la cumbre, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1935
- CARREÑO, Anselmo y SEPÚLVEDA, Rafael, La marchosa, La Farsa, año VI, nº 231, 13 de febrero de 1932
(Ver Ramos de Castro, Francisco)
- CASAS Y BRICIO, Antonio; Tú gitano y yo gitana, La Farsa, año VIII, nº 378, 15 de diciembre de 1934
- CASONA, Alejandro; Obras completas, Aguilar, 1974, 6ª edición 2ª reimpresión.-La sirena varada, Otra vez el diablo, Nuestra Natacha-
- COELLO DE PORTUGAL, Rafael; Mari-Bel, La Farsa, año V, nº 189, 25 de abril de 1931
- CROISSET, Francis (Ver Fernández Lepina, Antonio)
- CUEVA, Jorge y José de la, Jaramago, La Farsa, año VI, nº 231, 13 de febrero de 1932
María del Valle, La Farsa, año VIII, nº 361, 11 de agosto de 1934
Creo en tí, La Farsa, año X, nº 444, 21 de marzo de 1936
- CUQUERELLA, Félix y SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro; Hace falta un suicida. El Teatro Moderno (Prensa Moderna), año VII, nº 290, 11 de abril de 1931
- CUSTODIO, Ángel y BURGOS, Javier de; Alonso XIII de Bom-Bom. El Teatro Moderno (Prensa Moderna) nº 303, 11 de julio de 1931
La noche vieja, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) nº 333, 6 de febrero de 1932
- CUSTODIO, Ángel y FERNÁNDEZ RICA, Luis; Dispensa, Pericol... La Farsa, año VI, nº 251, 2 de julio de 1932

Un señor de horca y cuchillo, La Farsa, año VIII, nº 334, 3 de febrero de 1934

- CUSTODIO, Angel y NAVARRO, Antonio; La cartera de Marina, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1932

- CHACÓN, Juan; (Ver Paso, Antonio)

- DICENTA, Joaquín (hijo); Pluma en el viento, Editorial Reus S.A. Madrid, 1934

Leonor de Aquitania; La Farsa, año VII, nº 294, 29 de abril de 1933

- DOMÍNGUEZ, Antonio y GARCÍA LEÓN, Joaquín; Papá tiene un hijo, La Farsa, año VIII, nº 346, 28 de abril de 1934

- DOMINGO, Marcelino; Encadenadas, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) año VII; nº 300, 20 de junio de 1931

Doña María de Castilla, Editorial Fénix, Madrid, 1933

- DONATO, Magda y BARTOLOZZI, Salvador; Pipo, Ripa y el lobo Tragatodo, La Farsa, año X, nº 433, 4 de enero de 1936

- ESCOBAR, Julio y GUILLÉN SALAYA, Miguel; La mujer de cera, Imprenta Arizón, Madrid, 1935

- ESTREMER, Antonio; El pacto de don Sebastián, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932

- ESTREMER, Antonio y GARCÍA VALDÉS, Rafael; ¡Que trabaje Rita!, La Farsa, año V, nº 203, 1º de agosto de 1931

S.S. (Servicio Secreto), La Farsa, año IX, nº 425, 9 de noviembre de 1935

- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis;

Han cerrado el portal; La Farsa, año V, nº 184, 21 de marzo de 1931

Las llamas del convento, La Farsa, año VI, nº 226, 9 de enero de 1932

Barrios bajos; La Farsa, año VII, nº 283, 11 de febrero de 1933

Prostitución (La vida en las mancebías), La Farsa, año VII, nº 296, 13 de mayo de 1933

- El ama, Imprenta Europa, Madrid, 1933
- Agua de mar, La Farsa, año VIII, nº 354, 23 de junio de 1934
- Romance de Lola Montes, La Farsa, año X, nº 463, 1º de agosto de 1936
- FERNÁNDEZ ARDAVÍN, Luis y PEDRO, Valentín de; Manon Lescaut, La Farsa, año VI, nº 241, 23 de abril de 1932
- La española, Sucesores de Rivadeneyra S.A. Madrid, 1936
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis; Seis meses y un día, La Farsa, año IX, nº 406, 29 de junio de 1935
- Carracuca, La Farsa, año VI, nº 235, 12 de marzo de 1932
- La Chascarrillera, La Farsa, año VII, nº 293, 23 de abril de 1933
- Mi querido enemigo, La Farsa, año VIII, nº 358, 21 de julio de 1934
- Sevilla la mártir, La Farsa, año VIII, nº 345, 21 de abril de 1934
- La casa del olvido, La Farsa, año IX, nº 401, 25 de mayo de 1935
- Manola-Manolo, La Farsa, año IX, nº 420, 5 de octubre de 1935
- Vaya usted con Dios, amigo, La Farsa, año IX, nº 428, 30 de noviembre de 1935
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y HERNÁNDEZ MIR, Guillermo; El abuelo Curro, La Farsa, año VI, nº 274, 10 de diciembre de 1932
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y REYO, Enrique; La mentira mayor, Bolaños y Aguilar, talleres gráficos, Madrid, 1934
- FERNÁNDEZ DE SEVILLA, Luis y SEPÚLVEDA, Rafael; "Las Ermitas", La Farsa, año VII, nº 307, 29 de julio de 1933
- Madre Alegría, Sucesores de Rivadeneyra S.A., Madrid, sin año

- Estudiantina, La Farsa, año IX, nº 393, 30 de marzo de 1935
- FERNÁNDEZ DEL VILLAR, José; Mi casa es un infierno, La Farsa, año V, nº 201, 18 de julio de 1931
- Los Reyes Católicos, La Farsa, año V, nº 209, 12 de septiembre de 1931
- La fuga de Bach, La Farsa, año VI, nº 225, 2 de enero de 1932
- El hogar, La Farsa, año VI, nº 246, 28 de mayo de 1932
- Don Pedro el Cruel o Los hijos mandan, La Farsa, año VI, nº 275, 17 de diciembre de 1932
- FERNÁNDEZ LEPINA, Antonio; María o La hija de un tendero, La Farsa, año VI, nº 229, 30 de enero de 1932
- Cuentan de una mujer... (Il était une fois...), adaptación de la obra de Francis Croisset, La Farsa, año VI, nº 273, 3 de diciembre de 1932
- FERNÁNDEZ RICA, Luis (Ver Custodio, Ángel)
- FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo (Ver Romero, Federico)
- FRAN, Paul e HIRSCHFELD, Ludwig; Un negocio con América: traducción de Tomás Borrás, La Farsa, año VIII, nº 351, 2 de junio de 1934
- GABIRONDO, Víctor (Ver Morcillo, Manuel)
- GARCÍA LEÓN, Joaquín (Ver Domínguez, Antonio)
- GARCÍA LORCA, Federico; Obras III. Teatro I. Edición de Miguel García Posada, AKAL, 1985 -Amor de don Perlimpín con Belisa en su jardín, La zapatera prodigiosa, Bodas de sangre, Yerma-
- Obras Completas, Aguilar, Madrid, 1980 (21ª edición) Tomo I, -Doña Rosita la soltera o el lenguaje de las flores-, Tomo II La casa de Bernarda Alba, Así que pasan cinco años, Comedia sin título-
- GARCÍA VALDES, Rafael (Ver Estremera, Antonio)
- GÓNGORA, Manuel de; La razón del silencio, La Farsa, año VII, nº 313, 9 de septiembre de 1933
- (Ver Manzano, Luis y Serrano Anguita, Francisco)

- GONZÁLEZ, Julio F. y RICO, Vicente L.; Consuelo "la del Portillo"; Sociedad de Autores de España, Madrid, 1932
- GONZÁLEZ ÁLVAREZ; Antonio (Ver Morcillo, Manuel)
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y MARTÍ ALONSO, Manuel; Katiuska (La mujer rusa), Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
- GONZÁLEZ DEL CASTILLO, Emilio y MUÑOZ ROMÁN, José; ¡Allá pelculas!, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
Las faldas, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1932
Las de Villadiego, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1933
Las de los ojos en blanco, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1934
Las vampiresas, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1934
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan (Ver Olmedilla, Juan G.)
- GRANADA, José María y TÉLLEZ MORENO, José; La Guapa, La Farsa, año V, nº 198, 27 de junio de 1931
- GUILLÉN, Pascual; (Ver Quintero, Antonio)
- GUILLÉN SALAYA, Miguel; (Ver Escobar, Julio)
- GUTIÉRREZ NAVAS, Manuel; ¡¡Arriba!!, La Farsa, año IX, nº 381, 5 de enero de 1935
¡¡Un tiro!!, La Farsa, año IX, nº 411, 3 de agosto de 1935
¡Me sacrificaré!, La Farsa, año X, nº 453, 23 de mayo de 1936
- GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique F. (Ver Cadenas José J. y Paso, A.)
- HARO, Eduardo; Las doctoras, La Farsa, año V, nº 208, 5 de septiembre de 1931
- HATVAMY, Lili; Esta noche o nunca, La Farsa, año VI, nº 245, 21 de mayo de 1932. Traducción de Tomás Borrás.
- HENNEQUIN Y WEBER; (Ver Cadenas, José Juan)
- HERNÁNDEZ MIR, Guillermo; (Ver Fernández de Sevilla, Luis)

- HESSE, Otto Ernst (Ver Alsberg, Max)
- HIRSCHFELD, Ludwig (Ver Frank, Paul)
- HOYOS Y VINENT, Antonio de; La Plataforma de la Risa; La Farsa, año X, nº 445, 28 de marzo de 1936
- IRIBARREN, Manuel; La otra Eva, Colección Teatro, Ediciones Alfíl, Madrid, 1956
- JARDIEL PONCELA, Enrique; Obras teatrales escogidas. Aguilar, Madrid, 1964 -Margarita, Armando y su padre, Usted tiene ojos de mujer fatal, Angelina o El honor de un brigadier, Las cinco advertencias de Satanás, Cuatro corazones con freno y marcha atrás- 49 personajes que encontraron su autor. Teatro III. Biblioteca Nueva, Madrid, 1954 -Un adulterio decente-
- JOSSET, André; Elisabeth. La mujer sin hombre, La Farsa, nº 458, 27 de junio de 1936. Traducción J.J.Cadenas.
- KAISER, Georg; Un día de octubre, El Teatro Moderno (Prensa Moderna), nº 298, 6 de junio de 1931. Versión castellana de Ángel Custodio y Luis Fernández Roca.
- LAPENA, Alfonso y BLANCO, Leandro; La musa gitana. Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931
Marcha de honor, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931
(ver Blanco, Leandro)
- LARRA, LOZANO y ARROYO; ¡Campanas a vuelo!. La Farsa, número extraordinario, 1931
- LÁZARO, Ángel; Proa al sol. La Farsa, año V, nº 191, 9 de mayo de 1931
La hija del tabernero. La Farsa, año VI, nº 233, 27 de febrero de 1932
El circo de la verbena. La Farsa, año VII, nº 324, 25 de noviembre de 1933
Santa Marina. Imprenta Helénica, Madrid, 1934
La casada sin marido. La Farsa, año X, nº 441, 29 de febrero de 1936
- LENORMAND, Henri; Asia. La Farsa, año VII, nº 291, 8 de abril de 1933

- LEÓN, Rafael de (Ver Valverde, Salvador)
- LEÓN María Teresa; Huelga en el puerto, en Teatro de agitación política, Edit. Cuadernos para el diálogo S.A. Edicusa, Madrid, 1976. Prólogo y presentación de Miguel Bilbatúa
- LINARES RIVAS, Manuel; Todo Madrid lo sabía..., La Farsa, año V, nº 219, 21 de noviembre de 1931
Eva Quintanas, La Farsa, año VII, nº 284, 18 de febrero de 1933
Romance de fieras, La Farsa, año VII, nº 292, 15 de abril de 1933
¡Déjate querer, hombre!, La Farsa, año VII, nº 314, 16 de septiembre de 1933
Por tierra de hidalgos, La Farsa, año VIII, nº 337, 24 de febrero de 1934
- LÓPEZ ALARCÓN, Enrique; Romance caballeresco, La Farsa, año VII, nº 322, 11 de noviembre de 1933
- LÓPEZ DE HARO, Rafael; Una conquista difícil, La Farsa, año V, nº 212, 3 de octubre de 1931
- LOYGORRI, Francisco; (Ver Paso, Antonio -hijo-)
- LOZANO; (Ver Larra)
- LUCA DE TENA, Juan Ignacio; ¿Quién soy yo?, sin nombre de editor, Madrid, 1935
- LUCIO, José de; La moza que yo quería, Sociedad General de Autores Españoles, Madrid, 1933
Pepa la Truena, La Farsa, año IX, nº 429, 7 de diciembre de 1935
 (Ver Arniches, C.; Capella, J. y Merino, M.)
- MACHADO, Antonio y Manuel; La prima Fernanda, La Farsa, año V, nº 193, 23 de mayo de 1931
La duquesa de Benamejil, La Farsa, año VI, nº 239, 9 de abril de 1932

- MANZANO MANCEBO, Luis; Paca Faroles, Nuevas Artes Gráficas, Madrid, 1931
Antón Perulero, La Farsa, año VIII, nº 364, 1º de septiembre de 1934
Tú y yo, solos, La Farsa, año IX, nº 397, 27 de abril de 1935
- MANZANO MANCEBO, Luis y GÓNGORA, Manuel de; La fama del taranero, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
La mujer de aquella noche, La Farsa, año VI, nº 265, 8 de octubre de 1932
- MARCO DAVÓ, José y ALFAYATE, José; Con las manos en la masa o No hay mal que por bien no venga, La Farsa, año IX, nº 417, 14 de septiembre de 1935
Los gatos, La Farsa, año IX, nº 424, 2 de noviembre de 1935
- MAROHAND, Leopold; (Ver Armont, Paul)
- MARQUINA, Eduardo; Obras completas, Aguilar, Madrid, 1944
-Fuente escondida. Era una vez en Bagdad. Los Julia-
neg. Teresa de Jesús. La Dorotea. En el nombre del
padre-
- MARTÍ ALONSO, Manuel (Ver González del Castillo)
- MARTÍNEZ DEL TOVAR, Luis; La serrana más serrana, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1935 (2ª ed.)
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto; La culpa es de ellos, La Farsa, año V, nº 221, 5 de diciembre de 1931
El despertar de Fausto, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) nº 331, Madrid, 23 de enero de 1932
Mi vida es mía, La Farsa, año X, nº 438, 8 de febrero de 1936
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, Augusto y MUNDET ÁLVAREZ; Juan Simón
"El enterrador", El Teatro Moderno (Prensa Moderna) nº 336, Madrid, 27 de febrero de 1932
- MASIP, Paulino; La frontera, La Farsa, año VII, nº 280, 21 de enero de 1933
El báculo y el paraguas, La Farsa, año X, nº 443, 14 de marzo de 1936

- MATA, Pedro; El nublado, La Farsa, año VI, nº 248, 11 de junio de 1932
- MAURA, Honorio; La noche loca, La Farsa, Año V, nº 188, 18 de abril de 1931
El balcón de la felicidad; La Farsa, año VII, nº 285, 25 de febrero de 1933
Hay que ser modernos, La Farsa, año VII, nº 297, 20 de mayo de 1933
El príncipe que todo lo aprendió en la vida, La Farsa, año VII, nº 303, 1 de julio de 1933
Las desencantadas, ejemplar mecanografiado de la Biblioteca de la Fundación Joan March
- MAYRAL, José L. (Ver Ramos de Castro, Francisco)
- MERINO, Manuel y AVECILLA, Ceferino; El atajo, La Farsa, año VIII, nº 343, 7 de abril de 1934
- MERINO, Manuel y LUCIO, José de; ¡Tu mujer nos engaña!, La Farsa, año VI, nº 255, 30 de julio de 1932
- MILLÁN ASTRAY, Pilar; Los amores de la Nati, La Farsa, año V, nº 194, 30 de mayo de 1931
La mercería de la Dalia Roja, La Farsa, año VI, nº 250, 25 de junio de 1932
La casa de la bruja, La Farsa, año VIII, nº 368, 29 septiembre de 1934
Las tres Marías, La Farsa, año X, nº 451, 9 de mayo de 1936
- MOLNAR, Ferenc; El cuento del lobo, La Farsa, año V, nº 190, 2 de mayo de 1931. Traducción de Andrés Révész
- MORCILLO, Manuel; GABIRONDO, Víctor y GONZÁLEZ ÁLVAREZ, Antonio; ¡Aquí está mi mujer!, Talleres Tipográficos "Europa", Madrid, 1931
- MORENO, Ramón María (Ver Ramos Martín, José)
- MORI, Arturo; Broadway, La Farsa, año VI, nº 237, 26 de marzo de 1932
El botones del Hotel Amberes, La Farsa, año VI, nº 276, 24 de diciembre de 1932

- MORIS José M.; (Ver Navarro, Leandro)
- MUÑIZ, Alfredo; (Ver Olmedilla, Juan G.)
- MUÑOZ ROMÁN, José; (Ver González del Castillo, Emilio)
- MUÑOZ SECA, Pedro; Obras completas, Ed. Fax, Madrid, 1955
(Segunda edición) -¡Todo para tí!, El corzo, El drama de Adán, ¡Te quiero, Pepe!, Equilibrios, El refugio, Los quince millones, La Eme, El rey negro, El gran ciudadano, ¡Cataplum...! o El hombre que no creía en los milagros, ¡Solá!, La tonta del rizo, Las cuatro paredes -
- MUÑOZ SECA, Pedro y PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro; Obras completas, Ed. Fax, Madrid, 1948, (Primera edición)
-La Oca, ¡No hay no!, Jabalí, Trastos viejos, La voz de su amo, El Ex..., Mi chica, El escándalo, ¡Soy un sinvergüenza!, Papeles, Marcelino fue por vino, La plasmatoria, ¡Zape! -
El alma de Corcho, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931
¡Mi padre! La Farsa, año VI, nº 238, 2 de abril de 1932
Anacleto se divorcia, La Farsa, año VII, nº 261, 28 de enero de 1933
- NAVARRO, Antonio (Ver Custodio, Ángel)
- NAVARRO, Leandro; La niña de la bola, La Farsa, año V, nº 210, 19 de septiembre de 1931
- NAVARRO, Leandro y MORIS, José M.; He encontrado una hija, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) año VII, nº 287, 21 de marzo de 1931
- NAVARRO, Leandro y TORRADO, Adolfo; Los hijos de la noche, La Farsa, año VII, nº 287, 11 de marzo de 1933
Los niños sevillanos, La Farsa, año X, nº 456, 13 de junio de 1936
¡20.000 duros!, La Farsa, año VIII, nº 371, 27 de octubre de 1934
Los pellizcos, La Farsa, año VIII, nº 377, 8 de diciembre de 1934

La Papirosa, La Farsa, año IX, nº 387, 16 de febrero de 1935

Los caimanes, La Farsa, año IX, nº 394, 6 de abril de 1935

La mujer que se vendió; La Farsa, año IX, nº 416, 7 de septiembre de 1935

Dueña y Señora; La Farsa, año X, nº 446, 4 de abril de 1936

(Ver Torrado, Adolfo)

- NEVILLE, Edgar; Margarita y los hombres, La Farsa, año VIII, nº 350, 26 de mayo de 1934

- OLIVER, Federico; Los pistoleros, La Farsa, año V, nº 224, 26 de diciembre de 1931

- OLMEDILLA, Juan G. y MUÑIZ, Alfredo; Como los propios ángeles, La Farsa, año V, nº 215, 24 de octubre de 1931

- ORRIOLS, Álvaro de; Rosas de sangre o El poema de la República, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) año VII, nº 297, 30 de mayo de 1931

Los enemigos de la República, El Teatro Moderno, (Prensa Moderna) año VII, nº 325, 12 de diciembre de 1931

- PASO, Antonio; ¡Tómame en serio!, La Farsa, año V, nº 187, 11 de abril de 1931

Doña Herodes, La Farsa, año V, nº 195, 6 de junio de 1931

Las víctimas de Chevalier, La Farsa, año VI, nº 227, 16 de enero de 1932

Yo soy la Greta Garbo (Vida y triunfo de una estrella de la pantalla), La Farsa, año VI, nº 272, 26 de noviembre de 1932

Los mártires de Alcalá; La Farsa, año VII, nº 299, 3 de junio de 1933

El juzgado se divierte, La Farsa, año VIII, nº 333, 27 de enero de 1934

El mago del balón, La Farsa, año IX, nº 400, 18 de mayo de 1935

La sal por arrobas, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931

- PASO, Antonio y ARROYO, Enrique; Yo soy un asesino, Imprenta de la Escuela de Reforma, Alcalá de Henares, 1935
- PASO, Antonio y CHACÓN, Juan; ¡Di qué eres tú!, La Farsa, año V, nº 200, 11 de julio de 1931
- PASO, Antonio y F. GUTIÉRREZ-ROIG, Enrique; Tabaco y carillas, La Farsa, año X, nº 434, 11 de enero de 1936
- PASO, Antonio y PEDRO, Valentín de; ¡Engañala, Constante! (Ya no es delito), La Farsa, año VI, nº 267, 22 de octubre de 1932
- Una americana para dos, La Farsa, año VII, nº 319, 21 de octubre de 1933
- PASO, Antonio y SÁEZ, Emilio; La "mise" más "miss", adaptación de un vodevil de Nounery-Eon y Pujol. Artes Gráficas. Sucesores de Rivadenayra, Madrid, 1934
- PASO, Antonio, TORRES DEL ALAMO, Ángel y ASENJO, Antonio; Las tentaciones, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1933
- PASO, Antonio (hijo) y LOYGORRI, Francisco; Las de armas tomar, Teatro Frívolo, Editorial Cisne, Barcelona, sin año.
- PASO, Antonio (hijo) y PASO, Enrique; ¡Yo no quiero líos!, La Farsa, año VIII, nº 338, 3 de marzo de 1934
- PASO, Antonio (hijo) y PENELLA, M.; El huevo de Colón, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
- PASO, Antonio (hijo) y SÁEZ, Emilio; ¡Qué sólo me dejas!, La Farsa, año X, nº 454, 30 de mayo de 1936
- PASO, Enrique; (Ver Paso, Antonio -hijo- y Silva Aramburu J.)
- PEDRO, Valentín de (Ver Aguilar Catena, Juan; Fernández Ardevín, Luis y Paso, Antonio)
- PEMÁN, José María; Obras completas, Teatro, tomo IV, Escélicer, S.L. Madrid, 1950 -El divino impecante, Cuando las cortes de Cádiz, Cisneros, Noche de levante en calma, Julietta y Romeo, La danza de los velos, Almoneda-
- PÉREZ DOMÉNECH, J.J.; Un grito en la noche, La Farsa, año VII, nº 317, 7 de octubre de 1933

- PÉREZ FERNÁNDEZ, Pedro; El Tío Catorce, La Farsa, año V, nº 211, 26 de septiembre de 1931
Mañana me mato, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1935
 (Ver Muñoz Seca, Pedro)
- PICÓ, Pedro E.; Napoleoncito, La Farsa, año VII, nº 304, 8 de julio de 1933
- QUINTERO, Antonio y GUILLÉN, Pascual; Miss Cascorro, La Farsa, año VIII, nº 355, 30 de junio de 1934.
Los caballeros, La Farsa, año VI, nº 252, 9 de julio de 1932
Sol y sombra, La Farsa, año VII, nº 318, 14 de octubre de 1933
María "la famosa", La Farsa, año VII, nº 327, 16 de diciembre de 1933
La luz, La Farsa, año VIII, nº 370, 20 de octubre de 1934
Como tú, ninguna, La Farsa, año VIII, nº 372, 3 de noviembre de 1934
El reintegro, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1934
La Marquesona, La Farsa, año VIII, nº 379, 22 de diciembre de 1934
Mayo y Abril, La Farsa, año IX, nº 391, 16 de marzo de 1935
Papá Charlot, La Farsa, año IX, nº 385, 2 de febrero de 1935
Oro y marfil, La Farsa, año IX, nº 398, 4 de mayo de 1935
Morena Clara, La Farsa, año IX, nº 426, 16 de noviembre de 1935
El enemigo público número 1, La Farsa, año IX, nº 430, 14 de diciembre de 1935
Mi hermana Concha, La Farsa, año X, nº 462, 25 de julio de 1936
- RAMOS DE CASTRO, Francisco; ¡La maté porque era mía!, La Far

sa, año VI, nº 242, 30 de abril de 1932

El niño se las trae, La Farsa, año VII, nº 325, 2 de diciembre de 1933

La culpa fue de aquel maldito tango..., La Farsa, año VIII, nº 330, 6 de enero de 1934

- RAMOS DE CASTRO, Francisco y CARREÑO, Anselmo; La del manojito de rosas, Editorial Cisne, Barcelona, sin año.

Seviyiya, La Farsa, año IX, nº 422, 19 de octubre de 1935

El paleta de Bórox, La Farsa, año IX, nº 427, 23 de noviembre de 1935

Más bueno que el pan, La Farsa, año X, nº 460, 11 de julio de 1936

Me llaman la presumida, Editorial Cisne, sin año

La boda del señor Bringas o Si te casas la bringas, Editorial Cisne, Barcelona, sin año.

- RAMOS MARTÍN, José; La marimandona, La Farsa, año V, nº 217, 7 de noviembre de 1931

La loca juventud, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931

Ni contigo ni sin ti, La Farsa, año VII, nº 316, 30 de septiembre de 1933

- RAMOS MARTÍN, José y MORENO, Ramón María; Una mujer simpática, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) año VII, 28 de noviembre de 1931

- RAS, Matilde de; El amo y El taller de Pierrot, en Teatro de mujeres, Tres autoras españolas. M. Aguilar Editor, Madrid, 1934

- REMÓN, Agustín y ROSAS, Enrique de; Llévame en tus alas, La Farsa, año VI, nº 263, 24 de septiembre de 1932

- REOYO, Enrique; (Ver Fernández de Sevilla, Luis)

- RÉVÉSZ, Andrés; (Ver Serrano Anguita, Francisco)

- RIBOT, Matilde; Juan Ciudad, en El teatro de las fiestas de caridad y de las veladas escolares misionales y de carácter católico, Madrid, 1955

- RICO, Vicente L. (Ver González Julio)
- ROMERO, Federico y FERNÁNDEZ SHAW, Guillermo; El aguaducho, La Farsa, año VII, nº 316, 30 de septiembre de 1933
La chulapona, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1934
- ROSAS, Enrique de (Ver Remón, Agustín)
- SÁEZ, Emilio (Ver Paso, Antonio)
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro (Ver Cuquerella, Félix)
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro y SÁNCHEZ MORA, Pablo; El bandido Generoso, La Farsa, año VIII, nº 377, 8 de diciembre de 1934
Menos lobos..., La Farsa, año IX, nº 383, 19 de enero de 1935
Korolenko, La Farsa, año X, nº 439, 15 de febrero de 1936
- SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro y XIMÉNEZ DE SANDOVAL Felipe; Mercedes, la Caditana, El Teatro Moderno (Prensa Moderna) nº 342, Madrid, 9 de abril de 1932
El pájaro pinto, La Farsa, año X, nº 435, 18 de enero de 1936
Piezas de recambio, Teatro Frívolo, Madrid, mayo de 1936
(Ver Ximénez de Sandoval)
- SÁNCHEZ MORA, Pablo; (Ver Sánchez de Neyra, Pedro)
- SASSONE, Felipe; Adán o El drama empieza mañana, La Farsa, año V, nº 181, 28 de febrero de 1931
"Un momento", La Farsa, año V, nº 207, 29 de agosto de 1931
¡Como una torre!, La Farsa, año X, nº 448, 18 de abril de 1936
- SCHNIZLER, Arthur; La cacatúa verde, traducción de Trudy Graa y Luis Araquistáin, Colección Contemporánea, Calpe, sin año
- SEPÚLVEDA, Rafael; (Ver Carreño, A. y Fernández de Sevilla, Luis)

- SERRANO ANGUITA, Francisco; Tierra en los ojos, La Farsa, año V, nº 185, 28 de marzo de 1931
Entre todas las mujeres, La Farsa, año V, nº 222, 12 de diciembre de 1931
Hombre de presa, La Farsa, año VI, nº 269, 5 de noviembre de 1932
Tres líneas de "El Liberal", ejemplar mecanografiado, Biblioteca de la Fundación Joan March
En la pantalla las prefieren rubias, La Farsa, año VII, nº 282, 4 de febrero de 1933
Siete puñales, La Farsa, año VII, nº 295, 6 de mayo de 1933
Tú, el barco; yo, el navegante...., La Farsa, año VIII nº 332, 20 de enero de 1934
El río dormido, La Farsa, año VIII, nº 349, 19 de mayo de 1934
Tu vida no me importa, La Farsa, año VIII, nº 373, 10 de noviembre de 1934
La paz de Dios, La Farsa, año VIII, nº 375, 24 de noviembre de 1934
Caperucita gris, Talleres Gráficos, Sindicato de Publicidad, Madrid, 1935
- SERRANO ANGUITA, Francisco y GÓNGORA, Manuel de; La novia de Reverte, La Farsa, año VII, nº 298, 27 de mayo de 1933
- SERRANO ANGUITA, Francisco y RÉVÈSZ, Andrés; ¡No seas embustero!, La Farsa, año V, nº 204, 8 de agosto de 1931
- SHAW, Bernard; El hombre que se deja querer, La Farsa, año V, nº 186, 4 de abril de 1931
- SIERRA, Enrique; (Ver Vela, Joaquín)
- SILVA ARAMBURO, José y PASO, Enrique; Don Juan José Tenorio, La Farsa, año V, nº 220, 28 de noviembre de 1931
¡Toma del frasco!, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1932
- SOLER, Bartolomé; Guillermo Roldán, Editorial Cisne, Barcelona, noviembre de 1936

- Batalla de rufianes, La Farsa, año X, nº 450, 2 de mayo de 1936
- SUÁREZ DE DEZA, Enrique; Una gran señora, La Farsa, año V, nº 216, 31 de octubre de 1931
- Mamá ilustre, La Farsa, año VI, nº 253, 16 de julio de 1932
- Mi distinguida familia (Caricatura de un hogar moderno) La Farsa, año VII, nº 279, 14 de enero de 1933
- Escuela de millonarias, La Farsa, año VII, nº 306, 22 de julio de 1933.
- La chica de Buenos Aires, La Farsa, año VII, nº 323 18 de noviembre de 1933
- ¡Oh, oh, el amor!, La Farsa, año VIII, nº 359, 28 de julio de 1934
- La millona, La Farsa, año IX, nº 409, 20 de julio de 1935
- Adiós, muchachos, La Farsa, año IX, nº 421, 12 de octubre de 1935
- Mamá Inés, La Farsa, año X, nº 431, 21 de diciembre de 1935
- Dan, La Farsa, año X, nº 455, 6 de junio de 1936
- TÉLLEZ MORENO, José; Canela fina, La Farsa, año VIII, nº 341, 24 de marzo de 1934
- (Ver Granada, José María)
- TORRADO, Adolfo y ADAME MARTÍNEZ, Serafín, Paloma de Embajadores o Cada cual con su igual, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1931
- TORRADO ADOLFO y NAVARRO ANTONIO, El debut de la Patro, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1932
- (Ver Navarro, Antonio)
- TORRES DEL ÁLAMO, Ángel y ASENJO, Antonio; Miss Guindalera, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1931
- (Ver Paso, Antonio)
- UNAMUNO, Miguel de; El otro, Ed. Losada, Buenos Aires, sin año

- VALDERRAMA, Pilar de; El tercer mundo, en Teatro de mujeres, Tres autoras españolas. M. Aguilar, Editor, Madrid, 1934
- VALVERDE, Salvador y LEÓN, Rafael de; María de la O; La Farsa, año X, nº 459, 4 de julio de 1936
- VALLE-INCLÁN, Ramón del; Farsa y licencia de la Reina Castiza, La Farsa, año V, nº 202, 25 de julio de 1931
El embrujado, La Farsa, año V, nº 219, 21 de noviembre de 1931
Divinas palabras, La Farsa, año VII, nº 327, 16 de diciembre de 1933
- VARGAS, Luis de; La cursi del hongo, La Farsa, año VII, nº 310, 19 de agosto de 1935
Concha Moreno, La Farsa, año VI, nº 266, 15 de octubre de 1932
La locatis, La Farsa, año VI, nº 270, 12 de noviembre de 1932
¿Sería usted capaz de querermelo?, La Farsa, año VII, nº 301, 17 de junio de 1933
¡Mi abuelita, la pobre...!, La Farsa, año VIII, nº 363, 25 de agosto de 1934
Madrileña bonita, La Farsa, año IX, nº 384, 26 de enero de 1935
- VELA, Joaquín y CAMPÚA, José L.; ¿Qué pasa en Cádiz?, Sociedad de Autores Españoles, Madrid, 1932
- VELA, Joaquín y SIERRA, Enrique; Mi costilla es un hueso, Sociedad General de Autores de España, Madrid, 1933
- VERNEUIL, Louis; La señorita mamá, La Farsa, año VI, nº 243, 7 de mayo de 1932. Versión castellana de Enrique F. Gutiérrez-Roig
- VIDAL RICO, Miguel; Entre la gloria y la suerte, ejemplar mecanografiado, Biblioteca de la Fundación J. March
- VIDAL Y PLANAS, Alfonso; El loco de la masía, El Teatro Moderno, (Prensa Moderna) nº 317, Madrid, 16 de octubre de 1931

Las niñas de Doña Santa, La Farsa, año VIII, nº 331, 13 de enero de 1934

- VILLAYERDE, Manuel; Carmen y Don Juan, La Farsa, año VII, nº 311, 26 de agosto de 1933
- VIÑAS, Rodolfo; !!!Oro!!!, Imprenta Zoila Ascasibar, Madrid, sin año.
- XIMÉNEZ DE SANDOVAL, Felipe y SÁNCHEZ DE NEYRA, Pedro, Baccarat, La Farsa, año VII, nº 308, 5 de agosto de 1933
- ZILAHY, Lajos; Aquella noche, La Farsa, año X, nº 437, 1º de febrero de 1936, Adaptación de Magda Donato.

BIBLIOGRAFÍA SECUNDARIA

- ABEL, Elizabeth; (editora) Writing and Sexual Difference. The University of Chicago Press, 1982
- AGUILAR PIÑAL, Francisco; "La honra en el teatro de García Lorca", Revista de Literatura. Tomo XLVIII, nº 96, CSIC, Madrid, 1986
- AGUILERA SASTRE, Juan; "La labor renovadora de Cipriano Rivas Cherif en el teatro español: El mirlo blanco y El cántaro roto, 1926-1927", Segismundo. 39-40, CSIC, Madrid, 1984
- ALBERTI, Rafael; La arboleda perdida. Seix Barral, Barcelona, 1975,
- ALDARACA, Bridget; "The ángel del hogar: the cult of domesticity in nineteenth-century Spain", Theory and Practice of feminist Literary Criticism, edited by Gabriela Mora and K. Van Hooft, Bilingual Press, YPSILANTI, Michigan, 1982
- AMORÓS, Andrés; Sociología de la novela rosa. Cuadernos Taurus 77. Taurus, Madrid, 1968
La zarzuela de cerca; edición y prólogo de A. Amorós, Revisión y epílogo de Carlos José Costas, Austral, Espasa Calpe, Madrid, 1987
- ANDERSON, Andrew A. "Representaciones de dramas de García Lorca en vida del autor", Segismundo. 41-42, CSIC, Madrid, 1985
- ARANGUREN, José Luis; Erotismo y liberación de la mujer, Ed. Ariel, Barcelona, 1972
- ARAQUISTAIN, Luis; La batalla teatral. Mundo Latino, Compañía iberoamericana de publicaciones, Madrid, 1930
- ARENAL, Concepción; "La educación de la mujer", informe presentado en el Congreso Pedagógico Internacional de 1892. Boletín de la Institución Libre de Enseñanza, 1892. Cita do por Rosa M. Capel Martínez: El sufragio femenino en la Segunda República. Universidad de Granada, 1975
- ARIZA VIGUERA, Manuel; Jardiel Poncela en la literatura humorística española, Ed. Fragua, Madrid, 1974
- ASZYK, Úrsula; "El teatro español frente a las vanguardias del S. XX, Actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, 1986

- AUB, Max; El teatro español sacado a la luz de las tinieblas de nuestro tiempo, discurso leído por su autor en el acto de su recepción académica el día 12 de diciembre de 1956, Academia Española, Madrid, 1956
- AYALA, Francisco; El escritor en la sociedad de masas, Sur, Buenos Aires, 1958
- BERENGUER, Ángel; "El teatro hasta 1936", en Historia de la literatura española, S. XX, planeada y coordinada por José M. Díez Borque; Taurus, 1980
- BIEDER, Maryellen; "The Modern Woman on the Spanish Stage, The contribution of Gaspár and Dicenta", Estreno, VII, nº2, otoño de 1981, pp. 25-28
- BILBATÚA, Miguel; Teatro de agitación política, 1933-1939, editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. Madrid, 1976
- BLANCO AGUINAGA, Historia social de la literatura española, (en colaboración con Julio Rodríguez Puértolas e Iris Zavala), Castalia, Madrid, 1978
- BOBES NAVES, María del Carmen; Estudios de semiología del teatro, Coedición de Aceña y La Avispa, Madrid, 1987
- BROWN, Gerald G.; Historia de la literatura española, editorial Ariel, Barcelona, 1974 (traducción de Carlos Pujol)
- BUENO, Manuel; Las terceras de ABC, Editorial Prensa Española, 1977
- BURTON, Julianne; "The greatest punishment - Female and male in Lorca's tragedies", en Theory and Practice of Feminist Literary Criticism, edited by Gabriela Mora y Karen Van Hooft, Bilingual Press, YPSILANTI, Michigan, 1982
- BUSTOS TOVAR, José Jesús de; coordinador del Diccionario de la literatura universal, Ediciones generales Anaya, Madrid, 1985
- BUXÓ REY, María Jesús; Antropología de la mujer, Antropos, Editorial del hombre, Barcelona, 1978
- CAMPO ALANGE, María Laffite condesa de; La mujer como mito y como ser humano, Taurus Ediciones, S.A. Madrid, 1961
- CAMPOAMOR, Clara; El voto femenino y yo, Mi pecado mortal Madrid, 1938. Citado por Geraldine Scanlón: La polémica feminista en la España contemporánea, 1868-1974

- CAPEL MARTÍNEZ, Rosa María; El sufragio femenino en la Segunda República española, Universidad de Granada, 1975
La mujer española en el mundo del trabajo, 1900-1930, Fundación Joan March, serie universitaria nº 118, Madrid, 1980
- CARO BAROJA, Julio; "Cuestiones antropológicas en torno a la mujer", en La mujer en el mundo contemporáneo, Seminario de estudios de la mujer. Universidad Autónoma de Madrid, 1981
- CASTRO, Américo; De la edad conflictiva I El drama de la honra en España y su Literatura, Taurus, Madrid, 1961
- CASTRO, Cristóbal de; prólogo al Teatro de mujeres. Tres autoras españolas, M. Aguilar, editor, Madrid, 1934
- CIPLIJAUSKAITÉ, Birutė; La mujer insatisfecha. El adulterio en la novela realista, EDHASA, Barcelona, 1984
"La novela femenina como autobiografía", Actas del VIII congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, pp. 397-405, 1986
- CONDE GUERRI, María José; "Pedro Muñoz Seca cincuenta años después", en Anales de la literatura española, Universidad de Alicante, nº 5, 1986-87
- CONNELLY DE ULLMAN, Joan; "La protagonista ausente. La mujer como objeto y sujeto de la historia de España", en La mujer en el mundo contemporáneo, Universidad Autónoma de Madrid, Seminario de estudios de la mujer, 1981
- CULLER, Jonathan; Sobre la deconstrucción. Teoría y crítica después del estructuralismo, Cátedra, Madrid, 1984
- CHACEL, Rosa; "Volver al punto de partida", Rebafiaduras, (colección de artículos seleccionados por Moisés Mori, Junta de Castilla y León, Consejería de Educación, 1986
- DELPECH, Françoise; "La leyenda de la Serrana de la Vera: las adaptaciones teatrales", en La mujer en el teatro y la novela del S. XVII, Actas del II Coloquio del grupo de estudios sobre teatro español, Toulouse, 1978
- DÍAZ CRESPO, Manuel; Los autores a la escena. Cartelera de antaquería, 1922-1936. Cartelera de postguerra, 1939-1951, fotocopia de la biblioteca de teatro de la Fundación March, sin más datos

- DÍAZ ECHARRI, Emiliano y ROCA, José María; Historia de la literatura española e hispanoamericana, Aguilar, 1960
- DÍAZ PLAJA, Guillermo; El teatro, enciclopedia del arte escénico, (Dirigida por G.D.P.) Ed. Noguer, Barcelona, 1958
- DIEGO, Estrella de; (Ver TORTILÁN, Sofía)
- DÍEZ BORQUE, José María; Historia de la literatura española, S.XX (planeada y coordinada por J.M.D.B.), Taurus, 1980
Historia del teatro en España, (dirigida por J.M.D.B.), Tomo II, Taurus, 1988
- DÍEZ BORQUE, José María y GARCIA LORENZO, Luciano; Semiología del teatro (Textos seleccionados por J.M.D.B. y L.G.L.) Ensayos, Planeta, Barcelona, 1975
- DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral. El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968
- DOMÉNECH, Ricardo; "Reflexiones sobre la situación del teatro" Primer acto, nº 42, 1963 pp.4-8. Referencia de Luciano García Lorenzo: Documentos sobre el teatro español contemporáneo, Sociedad General Española de Librería, Madrid, 1981
- DOUGHERTY, Dru; "Talía convulsa: La crisis teatral de los años 20", en Dos ensayos sobre teatro español de los años 20, Cuadernos de la cátedra de teatro de la Universidad de Murcia, 1989
- DOUVIGNAUD, Jean; Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas, Fondo de Cultura Económica, México, 1980
- DURÁN, María Ángeles; La investigación sobre la mujer en la Universidad española contemporánea, Ministerio de Cultura Estudios sobre la mujer, Madrid, 1982
La mujer en el mundo contemporáneo (Edición de M.A.D.); Seminario de estudios sobre la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1981
Literatura y vida cotidiana (Edición de María A. Durán y José A. Rey del Corral) Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987
- ELIZALDE, Ignacio de; Temas y tendencias del teatro actual, Universidad de Deusto, 1984.
- ENTRAMBASAGUAS, Joaquín; prólogo para las Obras completas de José María Pemán, Tomo IV, Escóicer S.L., 1950
- ESCARPIT, Robert; Sociología de la literatura, OIKOS-TAU, Barcelona, 1971

- FEIJOO, Benito; "Defensa de las mujeres", discurso XVI, Teatro crítico universal, Imp.Francisco del Hierro, Madrid, 1729
- FERNÁNDEZ VARGAS, Valentina; "Notas sobre algunos personajes femeninos en la obra de Don Pedro Calderón de la Barca" Actas del Congreso Internacional sobre Calderón y el teatro del Siglo de Oro, Madrid del 8 al 13 de junio de 1981, Anales de la revista Segismundo, 6, CSIC
- FERRERAS, Juan Ignacio; "Mujer y Literatura", en Literatura y vida cotidiana, Actas de las IV jornadas de investigación interdisciplinaria, Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987
- FLYNN, Elizabeth y SCHWEICKART, Patrocinio; editoras de Gender and Reading (Essays on Readers, Texts and Contexts), The Johns Hopkins University Press, 1986
- FONTCUBERTA, Mar de; "La ginocritica: una perspectiva literaria 'otra'", Literatura y vida cotidiana, Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987
- FOX-LOCKERT, Lucía; "novelística femenina; un esfuerzo de liberación", Actas del VI Congreso Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980 pp. 269-272
- FRENZEL, Elisabeth; Diccionario de motivos de la Literatura universal; Gredos, Madrid, 1980
- FRIEDMAN, Edward H.; "From Concept to Drama: The Other Unamuno", Hispanófila, 68, enero 1980
- FUNDACIÓN JOAN MARCH; Catálogo de teatro español del siglo XX; Madrid, 1985
- FURMAN, Nelly; "The politics of language: beyond the gender principle?", Making a Difference - Feminist Literary Criticism, edited by Gayle Greene y Coppelia Kahn, Methuen, New York, 1986
- GÁNDARA, Consuelo de la; "La imagen de la mujer a través de la novela española contemporánea", en La mujer en el mundo contemporáneo, Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1981
- GARCÍA DE LA CONCHA, Víctor; Historia y crítica de la literatura española (Al cuidado de Francisco Rico), Tomo VII, Época contemporánea 1914-1939, Ed. Crítica, Barcelona, 1984
- GARCÍA LORENZO, Luciano; "La denominación de los géneros teatrales en España durante el S XIX y el primer tercio del

- S. XX, Segismundo, 5-6, CSIC, Madrid, 1967
Documentos sobre el teatro español contemporáneo, Sociedad General Española de Librería, S.A. Madrid, 1981
 (Ver también Díez Borque, José María)
- GARCÍA PAVÓN, Francisco; El teatro social en España (1895-1962)
 Taurus, Madrid, 1962
"Inventiva en el teatro de Jardiel Poncela", El teatro de humor en España, Editora Nacional, 1966
 (Ver también Rebes, María Dolores)
 - GARDINER, Judith; "Mind mother: psychoanalysis and feminism", Making a Difference - Feminist Literary Criticism, Methuen New York, 1985
 - GARÍN MARTÍ, Felipe; El teatro español en su aspecto moral y religioso (Estudio de ética teatral con un catálogo de más de tres mil obras estrenadas en el siglo XX), Imprenta de Vicente Taroncher, Valencia del Cid, 1942
 - GARRIDO, Lenin; La imagen teatral (tesis doctoral de la U.Com plutense de Madrid, 7-12-1965) Editorial Costa Rica, San José de Costa Rica, 1973
 - GARRIDO GALLARDO, Miguel Ángel; La estructura social en teoría de la literatura, (tesis doctoral de la Fac. de Filosofía y Letras nº79) U.Complutense de Madrid, 1973
"Notas sobre el sainete como género literario", en El teatro menor en España a partir del S. XVII. Anejos de la revista Segismundo, 5, 1983
 - GAYA, Joan; "Què li faren fer a la nena?", Catalunya Social, 13 de junio de 1936; referencia de Mary Nash, Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936)
 - GILBERT, Sandra y GUBAR, Susan; The Madwoman in the Attic. The Woman Writer and the Nineteenth-Century Literary Imagination, New Haven, Yale University Press, 1979
 - GOMUIER, Henri; La obra teatral, EUDEBA, Buenos Aires, 1961
 - GONZÁLEZ, Anabel; El feminismo en España, hoy; Colección Biblioteca Promoción del Pueblo, Zero ZYX, Bilbao, 1979
 - GONZÁLEZ HERRÁN, Manuel; reseña de La venganza de don Mendo (Ed. de Salvador García Castañeda), Segismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985
 - GONZÁLEZ RUIZ, Nicolás; "El teatro de humor del S. XX hasta Jardiel Poncela", El teatro de humor en España, Editora

Nacional, Madrid, 1966

- GRANJEL, Luis; Maestros y amigos de la generación del 98, Ediciones Universitarias de Salamanca, 1981
- GREENE, Gayle y KAHN, Coppelia; (editoras) Making a Difference - Feminist Literary Criticism, Methuen Ed. New York, 1985
- GREENFIELD, Sumner M. "Yerma, The woman and the work: some re considerations", Estreno VII, nº 1, primavera de 1981
- GUBAR, Susan; (Ver GILBERT, Sandra)
- GUERRA, Manuel; "Antonio Machado, autor teatral", The Modern Language Journal, XXXV, 6, octubre de 1951
- GUERRERO ZAMORA, Juan; Historia del teatro contemporáneo, Ed. Juan Flora, Barcelona, 1961
- GUIRAL STEEN, María Sergia; "Introducción a La casa de los crímenes", Estreno VII, nº 1, primavera de 1981
- GULLÓN, Ricardo; "Relaciones amistosas y literarias entre Juan Ramón Jiménez y los Martínez Sierra" Universidad de Puerto Rico, 1961. Referencia de Patricia O'Connor: "Spanish's first successful woman dramatist: María M. Sierra" Hispanófila, 66, 1979
- HALSEY, Martha T. (Ver ZELLER, Loren)
- HEILBRUN, Carolyn; Toward Androgyny. Aspects of Male and Female in Literature, Víctor Gollancz LTD, London, 1973
- HELBO, André; "Código y teatralidad. Una lectura de Port-Royal", en Semiología del teatro, textos seleccionados por José M. Díez Borque y Luciano García Lorenzo, Planeta, 1975
- Semiología de la representación (con otros autores), Editorial Gustavo Gili, S.A., Barcelona, 1978
- HERMENEGILDO, Alfredo; recensión de la Historia del teatro español, S. XX, de Ruiz Ramón, Segismundo, 9-14, CSIC, Madrid, 1969-1971
- HESSE, Everett E.; La mujer como víctima de la comedia y otros ensayos, Puvill Libros S.A. Barcelona, 1987
- HOPE, Else; El hombre en la literatura de la mujer, Gredos, 1964
- JACKSON, Gabriel; The Spanish Republic and the Civil War, referencia de Geraldine Scanlon: La polémica feminista en la España contemporánea 1868-1974, AKAL, Madrid, 1968
- JARDIEL PONCELA, Enrique; Cuarenta y nueve personajes que en

- contraron su autor, Teatro III, Biblioteca nueva, Madrid, 1954 (Introducciones a las piezas teatrales)
- "Reflexiones teatrales", Obras teatrales escogidas, Aguilar, Madrid, 1966
- JIMÉNEZ DE PARGA CABRERA, María Victoria; La cartelera teatral madrileña en 1934, tesina de la U. Complutense, sin lugar ni año
 - JIMÉNEZ VERA, Arturo; "La casa de Bernarda Alba, algunas observaciones sociológicas sobre la falta de libertad en la mujer", Estreno I, otoño de 1975
 - JUAN, Dolores de; "De feminismo: El movimiento feminista después de la guerra", Boletín de la Institución Teresiana, nº 201, Madrid, octubre de 1931, pp. 14-15
 - "De feminismo: Varios de sus aspectos", Boletín de la Institución Teresiana, nº 202, noviembre de 1931, pp. 35-36
 - "De feminismo: Actuación de la mujer en la política", Boletín de la Institución Teresiana, nº 203, Madrid, diciembre de 1931, pp. 41-43
 - KAHN, Coppelia; (Ver Greene, Gayle)
 - KEMP, Louis; "Diálogos con Max Aub", Estreno III, otoño de 1977
 - KRONIK, John, W.; "La Farsa (1927-1936) y el teatro español de preguerra, Estudios de Hispanófila, University of North Carolina, 1971
 - LAMB, Ruth S. "Papel de la mujer en la obra teatral de seis escritoras mexicanas", Actas del VI Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas, Toronto, 1980
 - LAPUENTE, F.A.; (Ver ROGERS, P.P.)
 - LÁZARO CARRETER, Fernando; "Apuntes sobre el teatro de García Lorca", en Papeles de Son Armadans, LII, 1960, citado por la Historia y crítica de la literatura española, al cuidado de Francisco Rico, Tomo VII; Víctor García de la Concha época contemporánea, 1914-1939) Editorial Crítica, Barcelona, 1984, p. 587
 - LIMA, Robert; "Ramón del Valle-Inclán, esbozo de las tres etapas de su actividad en el teatro", Estreno VII, nº 2, otoño 1981, pp. 4-5
 - LINARES, Luisa María; "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estreno X, nº 2, otoño 1984, pp. 13-25

- LORCA, Federico; "Conversaciones literarias. Al habla con Federico García Lorca", por Felipe Morales, en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1980, tomo II.
"Charla sobre teatro (2 de febrero de 1935)", en Obras completas, Madrid, Aguilar, 1980, Tomo I
- MAINER, José Carlos; La edad de plata 1902- 1939. Ensayo de interpretación de un proceso cultural. Ediciones Cátedra, Madrid, 1981
- MARAÑÓN, Gregorio; Tres ensayos sobre la vida sexual. Biblioteca Nueva, Madrid, 1927
"Mas sobre Don Juan", en Manuel Villaverde: Carman y don Juan, La Farsa, nº 311, 26 de agosto de 1933
- MARCH, Eugenia; Forma e idea de los esperpentos de Valle-Inclán, Estudios de Hispanófila, 10, University of N.C., 1970
- MARIAS, Julián; La mujer en el S. XX. Alianza Editorial, Madrid, 1980
- MARQUERÍE, Alfredo; Desde la silla eléctrica (Crítica teatral con un diálogo de Tomás Borrás). Editora Nacional, Madrid, 1943
En la jaula de los leones (Memorias de crítica teatral), Ediciones españolas S.A. Madrid, 1944
- MARRAST, Robert; El teatre durant la Guerra Civil Espanyola. Monografies de teatre nº 8, Institut del Teatre, Barcelona, 1978
"El teatro durante la guerra civil española", El público cuaderno nº 15, junio de 1986
- MARSÁ VANCELLS, Plutarco; La mujer en la literatura. Ediciones Torremozas, Madrid, 1987
- MARTÍN GAITE, Carmén; La búsqueda del interlocutor y otras búsquedas. Nostromo, Madrid, 1973
Cuentos completos. Alianza, Madrid, 1978
"¿Por qué no estrenan las mujeres en España?", Estreno-X nº 2, otoño de 1984
Desde la ventana. Enfoque femenino de la literatura española, Espasa Calpe, Madrid, 1987
- MARTÍNEZ, Herminio; El arte grotesco en las tragedias grotescas de Arniches y en los esperpentos de Valle-Inclán. Diseño

- tation presented to the Graduate Faculty of Spanish Department in partial fulfillment of the requirement for the degree of Doctor of Philosophy. University of New York, 1983
- MARTÍNEZ OLMEDILLA, A.; Arriba el telón, Aguilar, Madrid, 1961
Los teatros de Madrid, José Luis Alonso, Madrid, 1947
 - MARTÍNEZ SIERRA, Gregorio; Feminismo, feminidad, Renacimiento, Compañía Iberoamericana de publicaciones S.A., Madrid, 1930
La mujer moderna, Renacimiento, Madrid, 1930
 - MARTÍNEZ SIERRA, María; Fiesta en el Olimpo y otras diversiones menos olímpicas, Aguilar, Buenos Aires, 1960
 - MAYORAL, Marina y otros; Análisis de cinco comedias (Teatro español de la postguerra), Madrid, Castalia, 1977
 - MC GAHA, Michael D; The Spanish Theatre during the Second Republic 1931-1936, Dissertation Presented to the Faculty of the Graduate School of the U. of Texas at Austin in Partial Fulfillment of the Requirement for the Degree of Dr. of Philosophy, May, 1970
The Theatre in Madrid during the Second Republic, Grant and Cuttler Ltd, London, 1979
 - MC KAY, Douglas; "Forty years of titillation: The Absurdist Trend in Spanish Theater Humor", Estreno VII, nº 1, 1981
 - MC KENDRICK, Merveen; "Women against wedlock, the reluctant brides of Golden Age Drama", Women in Spanish Literature. Icons and Fallen Idols, edited by Beth Miller, University of California Press, Berkeley and Los Angeles, 1983
 - MENÉNDEZ ONRUBIA, Carmen; Introducción al teatro de Benito Pérez Galdós; Anejos de la revista Segismundo 7, Madrid, 1983
 - MÍGUEZ, José Antonio; "La mujer en el pensamiento español", Arbor, 465-466, septiembre-octubre de 1984, Madrid, pp.101-105
 - MILLER, Beth; (editora) Women in Hispanic Literature. Icons and Fallen Idols, University of California Press, 1983
 - MIRÓ, Emilio; "Algunas poetas españolas entre 1926 y 1960", Literatura y vida cotidiana, Cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria, Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1987
 - MORA, Gabriela and VAN HOOFT, Karen; Theory and Practice of

Feminist Literary Criticism, Bilingual Press, Michigan, 1982

- MOREIRO, José María; Guíomar, un amor imposible de Machado, Gárgola, Madrid, 1980
- MUT REMOLÁ, Enrique; "La mujer en la literatura", Revista del Instituto de Ciencias Sociales, nº 27-28, Barcelona, 1976
- NASH, Mary; Mujer, familia y trabajo en España (1875-1936), Antropos, Editorial del hombre, Barcelona, 1983
- NELKEN, Margarita; La condición social de la mujer en España CVS Ediciones, Madrid, 1975 (1ª edición, 1919)
- Las escritoras españolas, Labor, Barcelona, 1930
- O'CONNOR, Patricia W.; "Spanish's first successful woman dramatist: María M. Sierra", Hispanófila, 66, 1979
- "¿Quiénes son las dramaturgas españolas y qué han escrito?", Estreno X, nº 2, otoño de 1984
- Gregorio y María Martínez Sierra. Crónica de una colaboración, Ensayo, nº 3, La Avispa, Col. teatro, Madrid, 1987
- "La difícil dramaturgia femenina española", Letras femeninas, Vol XV, números 1-2, Universidad de Nebraska, 1989
- OLMOS GARCIA, Francisco; "Yerma o la lucha de la mujer española. El sentido social y político de una 'tragedia de la esterilidad'", Tiempo de Historia, nº 29, Madrid, 1977
- OÑATE, María del Pilar; El feminismo en la literatura española, Espasa Calpe, Madrid, 1938
- PARDO BAZÁN, Emilia; La mujer española y otros artículos feministas, Editora Nacional, Madrid, 1976
- PARKER, John; Who's Who in the Theatre, a biographical record of the contemporary stage. Compiled and edited by John Parker, Pitman & son, London, 1936
- PAVIS, Patrice; Diccionario del teatro, dramaturgia, estética y semiología, Ediciones Paidós, Barcelona, 1984
- PEÑA, María del Pilar de la; La condición jurídica y social de la mujer, Editorial Cuadernos para el diálogo, S.A. EDICUSA, Madrid, 1974, suplemento nº 46
- PÉREZ, Janet; Contemporary Women Writers of Spain, T. Wayne Publishers, Boston, Mass., 1988
- PÉREZ DE AYALA, Ramón; Las máscaras, en Obras completas, Agui

lar, 1966

- PÉREZ MINIK, Domingo; Debate sobre el teatro español contemporáneo, Goya Ediciones, Santa Cruz de Tenerife, 1953
Teatro europeo contemporáneo; Guadarrama, Madrid, 1961
- PÉREZ RIOJA, José Antonio; Diccionario literario universal, Ed. Tecnos, Madrid, 1977
- PESCATELLO, Ann M.; Power and Pawn. The Female in Iberian Families, Societies and Cultures. Contribution in Intellectual and Comparative Studies, nº 1, Greenwood Press, Westport, Connecticut, 1976
- PINEDA, Francisco (Ver PODOL, Peter)
- PITT-RIVERS, Julian; Antropología del honor o política de los sexos (La influencia del honor y el sexo en la vida de los pueblos contemporáneos), Ed. Crítica, Barcelona, 1979
- PLA, Roger (director) Diccionario de la literatura universal, Muchnic editores, Buenos Aires, 1966
- PODOL, Peter L. y PINEDA, Francisco; El drama español del S. XX, bibliografía selecta del año 1983", Estreno XI, nº 2 otoño 1985 pp. 29-32
- PREGO, Adolfo; "Jardiel ante la sociedad", El teatro de humor en España, Editora Nacional, Madrid, 1966
- Quién es quién en las letras españolas, Instituto Nacional del Libro Español, Ministerio de Cultura, Madrid, 1974
- REMARTÍNEZ, R; "Preguntas y respuestas", Estudio nº 151, mayo, de 1936. Referencia de Mary Nash, obra citada
- RESINO, Carmen; "¿Por qué no estrenan las mujeres en España?" Estreno X, nº 2, otoño de 1984
- REYES, María Dolores y GARCÍA PAVÓN, Francisco, España en sus humoristas, Taurus ediciones, Madrid, 1964
- RICO, Francisco; Historia y crítica de la literatura española (al cuidado de F.R.) Editorial Crítica, Barcelona, 1984
- ROCA, José María (Ver DÍAZ ECHARRI, Emiliano)
- RODRÍGUEZ MÉNDEZ, Comentarios impertinentes sobre el teatro español, Ediciones Península, Barcelona, 1972
- RODRÍGUEZ PUÉRTOLAS, Julio (Ver BLANCO AGUINAGA; Carlos)
- ROGERS, P.P. y LAPUENTE, F.A.; Diccionario de pseudónimos lite-

- raros españoles, Gredos, Madrid, 1977
- ROMERO, Isabel y otras; "Feminismo y literatura: la narrativa de los años 70", Literatura y vida cotidiana, Cuartas jornadas de investigación interdisciplinaria, Seminario de estudios de la mujer de la Universidad Autónoma de Madrid, 1987
 - RUIZ RAMÓN, Francisco; Historia del teatro español del siglo XX, Cátedra, Madrid, 1976
 - RUTHVEN, K.K.; Feminist Literary Studies, Cambridge University Press, 1984
 - SAINZ DE ROBLES, Federico; Ensayo de un diccionario de la literatura, Tomo II, Escritores españoles e hispanoamericanos, Aguilar, Madrid, 1949 y cuarta edición, 1973
Prólogo para las Obras completas de Alejandro Casona, Aguilar, Madrid, 1974
 - SALAS, Mary; "La mujer soltera en España", en Cuadernos para el diálogo, nº 11, (extraordinario) diciembre de 1965
 - SALAUM, Serge; "El género chico o los mecanismos de un pacto cultural", en El teatro menor en España a partir del S.XVI (Actas del coloquio celebrado en Madrid del 20 al 22 de mayo de 1982). Anejos de la revista Segismundo, 5, Madrid, 1983
 - SÁNCHEZ ESTEVAN, Ismael; Jacinto Benavente en su teatro, Ediciones Ariel, Barcelona, 1954; (referencia de Robert Louis Sheehan)
 - SÁNCHEZ SAORNIL, Lucía; "La cuestión femenina en nuestros días", Solidaridad obrera, 15 de octubre de 1935 (referencia de Mary Nash, obra citada)
 - SANZOLES, Modesto de; El teatro religioso español en el S.XX Gráficas Reunidas S.A. Madrid, 1956
 - SASSONE, Felipe; Por el mundo de la farsa, Renacimiento, Madrid, 1931
 - SCANLON, Geraldine; La polémica feminista en la España contemporánea; 1868-1974, AKAL, Madrid, 1968
 - SCHIAVO, Leda; prólogo a La mujer española y otros artículos feministas, de Emilia Pardo Bazán, E.Nacional, Madrid, 1976
 - SCHOPENHAUER, F.; Metaphysik der Geschlechts liebe, SW II, 1337. Citado por B. Ciprijauskaitė: La mujer insatisfecha
 - SCHWEICKART, Patrocino (Ver FLYNN, Elizabeth)
 - SEIGNEURET, Jean; (editor) Dictionary of Literary Themes and

Motifs, Greenwood Press, 1988

- SENABRE, Ricardo; Literatura y público, Paráninfo, Madrid, 1987
- SHEEHAN, Robert Louis; Benavente and the Spanish Panorama (1894-1954), Estudios de Hispanófila, 37, Chapel Hill N. C. 1976
- SHOWALTER, Elaine; "Feminist Criticism in the Wilderness" en Writing and Sexual Difference, editado por Elizabeth Abel, The University of Chicago Press, 1982
- SIMÓN PALMER, María del Carmen; Manuscritos dramáticos de los siglos XVIII y XX de la Biblioteca del Instituto del Teatro de Barcelona, Cuadernos bibliográficos nº 39, CSIC, Madrid, 1979
La mujer madrileña en el S. XIX, Instituto de Estudios Madrileños, CSIC y Ayuntamiento de Madrid, 1982
El trance de la maternidad: vida, folklore y literatura. Instituto de Estudios Madrileños, CSIC, Madrid, 1985
- SOLDEVILA, Ignacio; "Max Aub, dramaturgo", Segismundo, 19-20, CSIC, 1974
- SULLIVAN, Patricia L.; "The Mythic Tragedy of Yerma", Bulletin of Hispanic Studies nº 49, julio de 1972, pp. 265-278
- TALENS, Jenaro y otros; Elementos para una semiótica del texto artístico, Cátedra, Madrid, 1978
- TORO, Fernando de; Semiología del teatro, Ed. Galena, Buenos Aires, 1987
- TORRENTE BALLESTER, Gonzalo; Siete ensayos y una farsa, Ediciones Escorial, Madrid, 1942
Panorama de la literatura española contemporánea, Guadarrama, Madrid, 1956
Teatro español contemporáneo, Guadarrama, Madrid, 1957
"El género chico", Primer acto, nº 40, febrero de 1967
- TORRES ESQUER, Ramón; La colección teatral "La Farsa", anejos de la revista Segismundo, nº 3, CSIC, Madrid, 1971
La colección dramática "El teatro Moderno", Anejos de la revista Segismundo, nº 2, CSIC, Madrid, 1969
- TORRES NEBRERA, Gregorio; "La prehistoria teatral de Rafael Alberti", Cuadernos de Investigación Filológica, Tomo I,

- nº 2, Publicación del Colegio Universitario de Logroño, diciembre de 1975, pp. 53-69
- "El teatro de la Generación del 27", Cuadernos de Investigación Filológica, T. II, nº 1, Col.U.de Logroño, mayo, 1976
- El teatro de Rafael Alberti, Sociedad General Española de Librería S.A., Madrid, 1982
- La obra literaria de María Teresa León, (Autobiografía, biografías, novelas) Universidad de Extremadura, 1987
- TORTILÁN, Sofía; Páginas para la educación popular, Madrid, 1877. Referencia de Estrella de Diego en "Prototipos y antotipos de comportamiento femenino a través de las escritoras españolas del S XIX", Literatura y vida cotidiana. Actas de las cuartas jornadas interdisciplinarias organizadas por el Seminario de estudios de la mujer, Universidad Autónoma de Madrid, 1982
 - VALENCIA, Juan O.; "Unión platónica de Machado y Guiomar en El tercer mundo", Estreno X, nº 2, otoño de 1984
 - VALBUENA PRAT, Ángel; Historia de la literatura española, Ed. Gustavo Gili S.A., Barcelona, 1974
 - VILCHES de FRUTOS, Francisca; reseña de La venganza de don Mendo (Ed. de Salvador García Castañeda), Sagismundo, 41-42, CSIC, Madrid, 1985
 - WANDOR, Micheline; Carry on, Understudies. Theatre and Sexual Politics, Routledge & Kegan Paul, London, 1986
 - WARD, Philip, The Oxford companion to Spanish Literature, 1978
 - WEINGARTEN, Barry; "Poetic Element: in Miguel Hernández Los hijos de la piedra", Estreno VII, nº 1, primavera de 1981
 - YNDURAIN, Francisco; "La casa de Bernarda Alba, otra lectura", Ínsula, 452-453, Madrid, julio-agosto de 1984
 - YXART, José, El arte escénico en España, La Vanguardia, Barcelona, 1894
 - Zavala, Iris; Unamuno y su teatro de conciencia, Salamanca, 1963. Referencia de Edward Friedman, obra citada - (Ver también BLANCO AGUINAGA, Carlos)
 - ZAYAS y SOTOMAYOR, María de; Novelas ejemplares y amorosas o Decamerón español, Alianza Editorial, Madrid, 1968
 - ZELLER, Loren y HALSEY, Martha; "El drama español del S.XX: bibliografía selecta del año 1979", Estreno VI, otoño de 1980 "Año 1980", Estreno VII, otoño 1981, "Año 1981", Estreno IX, primavera de 1983, "Año 1982", Estreno XI, primavera de 1985

Artículos periodísticos

- ÁNGELICO, Halma; artículo publicado en Técnicos, portavoz sindical de técnicos CNT y KIT, Madrid, año I, nº 5, 5 de agosto de 1937
- ANDRENIO; "El mirlo blanco", La Voz, 14 de mayo de 1926, p.1
- ARNICHES, Carlos; "Anoche, en el teatro Cómico, se celebró con gran brillantez la gran gala de homenaje a los hermanos Álvarez Quintero", Ahora, 5 de abril de 1934, p. 24
- BUENO, Manuel; "El divorcio en el teatro", ABC, 21 de enero de 1932
 "Espíritu y materia", ABC, 3 de marzo de 1933, p. 3
 "España femenina", ABC, 19 de mayo de 1933, p. 3
 "Teatro femenino", ABC, 7 de junio de 1934 p. 14
 "Las madres postizas", ABC, 7 de septiembre de 1934, p.3
- CASTRO, Cristóbal de; "El sexo y la academia", ABC, 22 de febrero de 1931, p. 11
 "El teatro continuo", ABC, 16 de febrero de 1933, p. 14
- FÉMINA; "Alrededor del voto de la mujer", ABC, 29 de octubre de 1931, p. 3
- FERNÁNDEZ ALMAGRO, Melchor; "El mirlo blanco", La Época, 15 de mayo de 1926, p. 5
- FERNÁNDEZ FLÓREZ, Wenceslao; "Acotaciones de un oyente", ABC, 2 de octubre de 1931, p. 22
- GONZÁLEZ OLMEDILLA, Juan; "Defectos notados en la temporada teatral anterior y su posible remedio", ABC, 14 de julio de 1932, pp. 12 y 13
- GORROCHANO, G; "Nuevos cauces de felicidad", ABC, 5 de agosto de 1932, p. 3
- Heraldo de Madrid, 28 de octubre de 1924, p. 4
- Informaciones, 10 de octubre de 1931, p. 6
- LÁZARO CARRETER, Fernando; "La casa de los siete balcones", Blanco y Negro, 21 de enero de 1930, p. 12
- LÓPEZ MONTENEGRO, "Castilla por Doña Blanca", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 11
- MARSILLACH, Adolfo; "La fealdad femenina", ABC, 13 de septiembre de 1931, p. 24

- "El voto femenino", ABC, 21 de octubre de 1931, p. 3
- "La mujer que trabaja", ABC, 24 de diciembre de 1931, p. 3
- "¿Qué haría usted si fuese dictador?", Fémima, nº 1, 1929 p.12
- PALACIO VALDÉS, Armando; "Opiniones femeninas", ABC, 18 de abril de 1936, p. 3
- Por qué son bellas las mujeres?"; Diario Español, 10 de enero de 1906, p. 2
- QUIJANO, José de; "Decadencia y crisis del teatro - Ante la temporada actual", ABC, 2 de abril de 1936, pp. 14-16
- SALAVERRÍA, José María; "La hora dramática del teatro", ABC, 27 de enero de 1927, p. 10
- "Fémima triunfadora", ABC, 9 de julio de 1935, p. 3
- "Se impone una multa a la autora doña Pilar Millán Astray", ABC, 11 de mayo de 1932, p. 23
- SILVEIRA-ARMESTO, Blanca; Muchachitas que sostienen su casa", ABC, 16 de agosto de 1934, p. 7
- SASSONE, Felipe; "La mujer en el aire", ABC, 12 de junio de 1932, pp. 3 y 4
- "Señor espectador", ABC, 11 de mayo de 1933, p. 14
- "La mano que mueve la cuna", ABC, 6 de diciembre de 1933, p. 3
- CHISTES; "Oh qué rayo de esperanza...", ABC, 13 de diciembre de 1931, p. 37
- "Amarguras", ABC, 10 de octubre de 1931, p. 37

AUTOGRÁFICAS:

- ALBERTI, Rafael; "El hombre deshabitado", ABC, 19 de febrero de 1931, p. 23
- ARNICHES, Carlos; "La diosa ríe", ABC, 31 de diciembre de 1931, p. 15
- BLASCO, Sofía; "Una tarde a modes", ABC, 10 de diciembre de 1931, pp. 15-16
- Redención; ABC, 17 de septiembre de 1933, p. 45
- MILLÁN ASTRAY, Pilar; "Las andanzas de Ginesillo", ABC, 15 de julio de 1932, p. 49
- Ruth, ABC, 19 de enero de 1933, p. 15
- PASO, Antonio (hijo); "Las niñas de Peligros", ABC, 11 de marzo de 1932, p. 42

- CRÍTICAS

- A.C.; "Aquella noche", ABC, 4 de marzo de 1932, p. 31
 - "Cervantes, Apóstoles", ABC, 11 de marzo de 1932, p. 41
 - "Eslava: Berta", ABC, 22 de abril de 1932, p. 41
 - "Ideal: El espíritu de Elvino", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
 - "Teatro Cómico: Los ateos", ABC, 26 de marzo de 1833, p. 57
 - "Muñoz Seca: La casa de doña Andrea o La suerte de la fea", ABC, 19 de mayo de 1934, p. 46
 - "Tú, el barco; yo, el navegante...", ABC, 7 de diciembre de 1933, p. 43
 - "Cómico: Doña Mariquita de Luis de Vargas", ABC, 13 de septiembre de 1935, p. 39
 - "Cómico: La mercería de la Dalia Roja", ABC, 5 de mayo de 1932, p. 57
 - DOSA, J; "Chueca, La niña Calamar", ABC, 19 de mayo de 1935, p. 55
 - F.; "El hombre deshabitado", ABC, 27 de febrero de 1931, p. 39
 - "Lara: Siete puñales", ABC, 11 de marzo de 1933, p. 45
 - FLORIDOR; "Una tarde a modas, teatro Zarzuela", ABC, 13 de octubre de 1931, p. 59
 - "Juan Ciudad en La Española de Arte", ABC, 9 de enero de 1936 p. 44
 - "Teatro Calderón; Oro viejo", ABC, 11 de diciembre de 1931, p. 42
 - "Victoria: Nuestra Natacha", ABC, 7 de febrero de 1936, p. 46
 - MARÍN ALCALDE, Alberto; "Estreno de Las doce en punto en el Lara", Ahora, 22 de diciembre de 1933, p. 32
 - DÍEZ CANEDO, Enrique; Artículos de crítica teatral - El teatro español de 1914 a 1936, Joaquín Mortiz, México, 1968
- De él se tomaron las críticas de:
- Fermin Galán (El Sol, 2 de junio de 1931)
 - La niña de la bola (El Sol, 21 de julio de 1931)
 - Todo Madrid lo sabía... (El Sol, 28 de octubre de 1931)
 - La melodía del jazz-band (El Sol, 31 de octubre de 1931)
 - La hoguera del diablo (El Sol, 5 de enero de 1932)
 - Concha Moreno, (El Sol, 12 de marzo de 1932)
 - Los pajaritos (El Sol, 22 de abril de 1932)
 - La mercería de la Dalia Roja (El Sol s/f)

Ruth (El Sol 27 de enero de 1933)
La chica de la pensión (El Sol, 12 de enero de 1934)
Ni al amor ni al mar... (La Voz, 31 de octubre de 1934)
Para mal, el mío (El Sol, 19 de febrero de 1935)
El gran ciudadano (La Voz, 14 de marzo de 1935)
La mujer que se vendió (La Voz, 17 de junio de 1935)
Un adulterio decente (La Voz, 3 de mayo de 1935)
Marcelino fue por vinc (La Voz, 21 de julio de 1935)